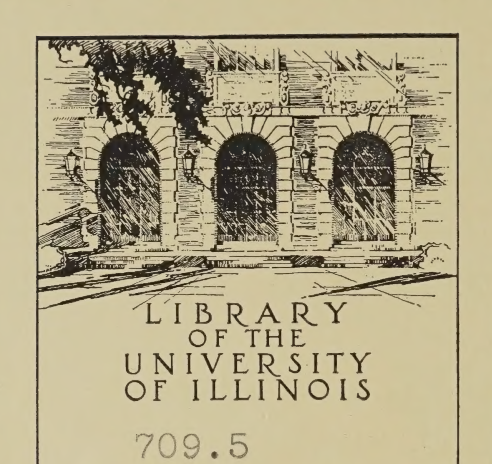
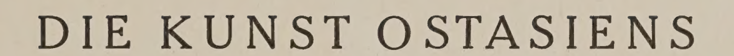
OTTO KÜMMEL

DIE KUNST OSTASIENS




LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS





DIE KUNST OSTASIENS

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND IV

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

DIE KUNST OSTASIENS

VON

OTTO KÜMMEL

MIT 168 TAFELN UND 5 TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN
1921

Gedruckt bei A. Wohlfeld, Magdeburg

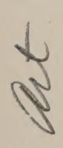
AN

WILHELM v. BODE

ALS Sie im Jahre 1906 die Leitung der Königlichen Museen übernahmen, war dem amtlichen Berlin nicht einmal das Dasein einer ostasiatischen Kunst bekannt, — heute, wo die staatlichen Museen das Ausscheiden ihres Generaldirektors betrauern, besitzt Berlin eine Sammlung ostasiatischer Kunstwerke, die in Europa schwerlich ihresgleichen hat.

Sie zum Leben erstehen zu sehen, war Ihnen noch nicht vergönnt, denn noch immer liegt das von Ihnen begründete Asiatische Museum unfertig da, noch immer ist sein künftiger Inhalt in Magazinschränken begraben.

Vor die Öffentlichkeit tritt die Sammlung zum ersten Male in diesem nicht für den Fachgelehrten, sondern für den Kunstfreund bestimmten Buche. Ihr Werk ist es, daß sie wagen darf, sich Seite an Seite mit den Schätzen der Tempel und Sammlungen Ostasiens zu stellen. Ihnen sei daher das Buch in Verehrung und Dankbarkeit zugeeignet.





I.

Dieses Buch hat keinerlei wissenschaftlichen Wert. Es will weder kunstgeschichtliche Tatsachen mitteilen, noch kunstwissenschaftliche Gesetze aufzeigen; wer dergleichen sucht, nehme es lieber nicht in die Hand.

Es wendet sich ausschließlich an den Kunstfreund, dem Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft gleichgültig oder nebensächlich sind. Nur der innere Wert der Werke, in einzelnen Fällen ihre besondere technische Meisterschaft, hat über ihre Aufnahme bestimmt. Manche Arbeiten von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung, ja ganze Schulen, die jahrhundertelang eine beherrschende Stellung eingenommen haben, wird man daher vergebens suchen.

Die Kunst Ostasiens ist uns freilich zu einem großen, vielleicht zum besten Teile, noch unbekannt. Fortschreitende Forschung wird uns höchst wahrscheinlich noch Außerordentliches kennen lehren, und manches außerordentlich scheinende in die Masse des gewöhnlichen verweisen. Aber selbst dem Bekannten stehen wir heute noch mit unsicherem Gefühle gegenüber. Über das europäische Kunstgut sitzt seit Jahrhunderten ein unsichtbarer Areopag zu Gericht, der, von Irrtum zu Irrtum schreitend, über die Haupterscheinungen doch zu einem sichereren Urteile gelangt ist als die exakten Wissenschaften über die Erscheinungen ihres Forschungsgebietes. Daß ein großes Museum eine ganze Sammlung von Massenkopien nach Werken der europäischen Hauptmeister erwirbt und als Meisterwerke ausstellt, daß eine Sammlung europäischer Meisterwerke für gewöhnliche Trödelware erklärt wird, ist nicht mehr möglich. Über ostasiatische Kunst aber ist in Europa kein Urteil unmöglich. Eine Auswahl von Kunstwerken muß daher durchaus persönlich und willkürlich, wird aber um so wertvoller sein, je entschiedener und offener sie ein persönliches Urteil ausdrückt.

Dieses Urteil konnte sich hier allerdings nicht ganz frei äußern, da die Auswahl nicht nur die künstlerischen und technischen Eigenschaften der Werke, sondern auch die Möglichkeit in Betracht ziehen mußte, diese Eigenschaften in der Vervielfältigung wiederzugeben. Einzelne Gemälde, deren Schönheit vorzüglich auf der Farbe beruht, wie vor allem viele japanische Kultbilder, mußten von vornherein ausscheiden, weil die schwarze Nachbildung dem Vorbilde alles schuldig geblieben wäre. Ebenso mußte die japanische Tosamalerei, deren miniaturenhaft feine Ausführung sich mit der groben Technik der Netzätzung nicht verträgt, zu Unrecht vernachlässigt werden. Nicht wenige der edelsten Schöpfungen ostasiatischer Kunst sind überhaupt nicht, oder so schlecht verviel-

fältigt worden, daß sich die Wiedergabe verbot. In einigen Fällen haben Kopien herangezogen werden müssen, wo Vervielfältigungen der Originale nicht zu beschaffen oder die Originale verloren waren.

Von ostasiatischem Gerät, das vielleicht die stärkste unmittelbare Wirkung auf den Europäer ausübt, sind nur einige Proben gegeben worden, da ihm ein eigener Band dieser Folge gewidmet sein wird. Aus demselben Grunde ist die Tuschmalerei nicht ganz ihrer Bedeutung entsprechend vertreten. Die wenigen Werke der Baukunst, deren Denkmäler dem Europäer naturgemäß immer unerreichbar sein werden und daher weniger bedeuten, sollen nur den Rahmen zeigen, der die beweglichen Kunstwerke umschließt.

Das chinesische Porzellan und der Farbenholzschnitt konnten ganz ausscheiden, da sie durch eine Fülle allgemein zugänglicher Veröffentlichungen in Europa genügend bekannt sind. Überhaupt sind, wo es ging, weniger zugängliche Werke in erster Linie berücksichtigt worden. Aus demselben Grunde nimmt die wenigst bekannte aller Sammlungen ostasiatischer Kunst, die einzige in Europa, die wirkliche Meisterwerke in einiger Zahl besitzt, — die immer noch in Magazinräumen schlummernde Abteilung der Berliner Museen einen verhältnismäßig großen Raum ein.

Der kurze Text hat nicht den Ehrgeiz, die Kunstwerke oder gar die ostasiatische Kunst zu „analysieren", — „was sie deinem Geist nicht offenbaren mag, das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben". Er bemüht sich nur, einige anerzogene Vorstellungen, die unserem Verständnisse im Wege stehen, wegzuräumen, andererseits den Grund allgemeiner Vorstellungen wenigstens anzudeuten, aus dem die hier in künstlicher Isolierung erscheinenden Werke hervorgewachsen sind.

Die möglichst spärlich verwandten fremdsprachlichen Wörter und Namen sind in der üblichsten Weise umschrieben worden. Für die mündliche Verständigung wird der Hinweis genügen, daß die Selbstlauter annähernd wie im Deutschen, die Mitlauter wie im Englischen gesprochen werden.

II.

Die Kunst Ostasiens ist die jüngste geistige Eroberung Europas. Noch vor 25 Jahren wußte man von ihr so wenig, daß einer der bedeutendsten Pariser Sammler von „Chinoiserieen", wie man sie bezeichnend nannte, ungestraft einem seiner zahlreichen Aufsätze den Titel geben konnte „L'art japonais avant Hok'sai"

— ins Deutsche übersetzt etwa „die deutsche Kunst vor Oberländer“, wenn die Zusammenstellung dem deutschen Künstler nicht Unrecht täte. Dieser Unkenntnis ostasiatischer Kunst entsprach eine ebenso erstaunliche Überschätzung des eigenen Besitzes an ostasiatischen Kunstwerken. Immer und immer wieder wurde versichert, daß Ostasien, unter dem damals vor allem Japan verstanden wurde, sich im ersten Taumel der Europäisierung wahllos seiner alten Kunstschätze entledigt habe — natürlich zugunsten der unvergleichlichen europäischen und amerikanischen Sammlungen.

Inzwischen sind wir wissender und bescheidener geworden. Zuerst zeigte 1900 die Ausstellung der japanischen Regierung im Pavillon des Trocadéro denen, die überhaupt sehen wollten, überaus erstaunliche Dinge, die keiner bisher in europäischen Sammlungen erblickt hatte. Es war nur folgerecht, daß man diese in Japan bewahrten Schätze — da Japan eben keine Schätze mehr bewahren sollte — zunächst einmal für Fälschungen erklärte. Als dann aber eine ganze Reihe prachtvoller japanischer Veröffentlichungen merkwürdig ähnliche Dinge zeigte, und einige Europäer ostasiatische Sammlungen in deren Heimat sehen durften, war diese fromme Täuschung nicht mehr aufrecht zu erhalten. Wir kennen auch heute nur wenige und enge Bezirke ostasiatischer Kunst, aber wir könnten wenigstens einige ihrer höchsten Schöpfungen kennen. Noch zehn Jahre nach der Offenbarung des Trocadéro lehrte freilich die schöne Ausstellung der japanischen Regierung in der Japanese-British Exhibition die Londoner Kenner ostasiatischer Kunst nichts als eine höhere Achtung vor den Schätzen des British Museum, und zwei Jahre später gelang einer keineswegs verächtlichen Ausstellung in der Akademie der Künste nur, die Berliner in ihrer natürlichen Neigung zu der Stapelware unserer Teegeschäfte zu bestärken.

Die Schuld an diesem geschichtlich geheiligten und auch heute keineswegs beseitigten Unverständnis trägt, auch für die ältere Zeit, keineswegs die sprichwörtliche, aber darum nicht minder legendenhafte Abgeschlossenheit Ostasiens, sondern Europa selbst. So ausgezeichnete Kenner Chinas wie die Jesuiten des 19. Jahrhunderts, denen sich jede Tür öffnete, waren zu einseitig ihren religiösen Zielen zugewandt und zu fest in der Vorstellung von der allein seligmachenden Antike befangen, um die chinesische Kunst auch nur einiger Aufmerksamkeit zu würdigen. Es gelang ihnen aber, ihr schwere Wunden zu schlagen, indem sie durch Maler dritten und vierten Ranges China mit den Segnungen eines dürftigen europäischen Manierismus beglückten. Die Kaufleute vollends, die später den Verkehr zwischen Ostasien und Europa allein vermittelten, hatten nichts im Auge

als materiellen Gewinnst und waren zufrieden, wenn es ihnen gelang, den künstlerischen oder unkünstlerischen Launen ihrer europäischen Abnehmer zu genügen. Selbst als die Fortschritte der europäischen Bewaffnung die Ostasiaten die Überlegenheit der weißen Kultur schätzen lehrten und sie vor die unerfreuliche Wahl stellten, zugrunde zu gehen oder sich dem Westen anzupassen, haben nur sehr wenige der Eindringlinge es der Mühe wert gefunden, auch nur einen Blick durch die weit geöffneten Tore in den Wunderbau dieser alten durchaus selbstständig erwachsenen Kulturen zu werfen — schon aus dem bekannten Europäerhochmute heraus, dieser unsauberen Frucht des 19. Jahrhunderts, von der noch das 18. Jahrhundert nichts weiß. Von der Kunst Ostasiens vollends sah man zunächst nichts als den bunten äußeren Flitter.

III.

Sie gibt freilich ebensowenig wie die europäische ihre tiefsten Geheimnisse dem flüchtigen Blicke des ersten besten preis. Nur hat vor unserer Kunst der künstlerische Philister zwar nicht zu schweigen, aber sein wirkliches Urteil zu verschweigen gelernt, das er vor der ostasiatischen noch frisch und fröhlich äußert. Wer aber hier versagt, würde dort ebensogut versagen, wenn er den Mut hätte, seine innerste Meinung auszusprechen. Denn so tief der Gegensatz zwischen den beiden künstlerischen Welten reicht, im dunklen Grunde hangen sie doch zusammen. Wir werden zunächst allerdings gerade das Gegensätzliche besonders stark empfinden, wie wir in fremden Rassen anfangs nur das Fremde sehen und über den kleinen Abweichungen die überwältigend stärkeren gemeinsamen Züge nicht entdecken. Letzten Endes aber sind gerade die stärksten und feinsten Werke hier und dort aus demselben Mutterboden menschlicher Schöpferkraft erwachsen.

Die wunderliche Forderung äußerer Wahrheit, die in Europa ganze Zeitalter von den höchsten künstlerischen Zielen weggelockt hat, ist allerdings in Ostasien bis in die neueste Zeit niemals gestellt worden. Aber auch in Europa hat sie nur die wenigen Jahrhunderte beherrscht, deren Ideal die Antike war, und ist in Wirklichkeit auch gar nicht so sehr die Forderung der Annäherung an die Wirklichkeit als der Annäherung an die Antike, also eine Konvention. In diesem Sinne wurzelt sie fester als je im Volksgefühl, wie besser als alles die entsetzte Flucht der modernsten Kunst, also die ungewollte Huldigung, vor der Antike beweist. Sie beherrscht vor allem den größten und den gelesensten Teil

der Kunstliteratur, deren Werke sich noch immer wie Geschichten der Anatomie und Perspektive lesen, als wenn die vorgriechische und mittelalterliche Kunst nie gewesen wäre.

Die ostasiatische Kunst ist auf den seltsamen Gedanken nie gekommen, daß ihre Aufgabe sei, Formen der Natur möglichst getreu wiederzugeben, sie allenfalls zu „verschönern" oder zu „steigern", wie die Kunstsprache der Pseudohellenen sich ausdrückt. Zu dem Unterfangen einer „Steigerung" war sie zweifellos viel zu bescheiden, da sie wohl wußte und weiß, daß die Natur nicht steigerungsfähig, weil in jeder ihrer Äußerungen unendlich, ist. Der Versuch einer möglichst getreuen Nachahmung der Naturformen aber ist ihr nicht nur unmöglich, sondern sinnlos erschienen. „Ein Mann von Sung", heißt es (nach Wilhelm, Liä Dsi) bei einem der frühen chinesischen Mystiker, „schnitt für seinen Fürsten ein Maulbeerblatt aus Jade. Drei Jahre brauchte er, bis es fertig war. Mit spitzem Messer war es geschnitzt, und Rippen, Stiel und alle feinsten Äderchen so sorgfältig und dabei doch glatt ausgeführt, daß, wenn es unter wirkliche Maulbeerblätter gemischt wurde, man es nicht herausfinden konnte. Dieser Mann wurde daraufhin wegen seiner Geschicklichkeit auf Staatskosten unterhalten." — Der Meister hörte davon und sprach: „Wenn die Natur bei der Erzeugung der Geschöpfe alle drei Jahre nur ein Blatt fertig bringen würde, so gäbe es wohl wenig Dinge mit Blättern." Die Wissenschaft, eine Methode des Kunstunterrichts, manche Nöte einer verbildeten Zivilisation mögen Nachbildungen der Natur fordern und diese Forderung dann auch der Kunst stellen. Schwerlich aber ist „das Schaffen künstlicher Abbilder der natürlichen Dinge" auch nur eine der Wurzeln bildender Kunst. Allein die Übermacht der Wissenschaft im modernen Europa macht uns vergessen, daß es im Grunde nichts unnatürlicheres gibt als diesen Versuch, wenn auch die Elemente menschlicher Gestaltung nie anderes sein können als die Gestaltungen der Natur.

Anschauliche Darstellung der großen geistigen Mächte und gefällige Bildung des Notwendigen, also nicht Nachahmung, sondern gewissermaßen Schöpfung von Werken der Natur ist das Ziel der ostasiatischen Künstler. Mit tiefem Sinne heißt es von einem der frühen Meister chinesischer Malerei, er habe seine Werke geschaffen wie der Seidenwurm sein Gespinst, mit derselben inneren Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit also wie die Natur. Das wunderliche Ideal einer freien Kunst, einer Kunst um der Kunst willen, das in Europa eine Befreiung von den Ketten der Wissenschaft zu verheißen schien, hat daher kein

Ostasiate geträumt. Ihm ist die kränkliche Überschätzung der Kunst, das sichere Zeichen, daß sie uns eigentlich sehr wenig bedeutet, ganz fremd: die ostasiatischen Sprachen, deren Wortreichtum alle europäischen in den Schatten stellt, kennen nicht einmal ein Wort für diesen Begriff, wenn auch eine moderne japanische Nachbildung des englischen Fine Arts allmählich Boden zu gewinnen scheint. Die Künste haben sich hier immer als Dienerinnen gefühlt, wie es sich gebührt, als Dienerinnen vor allem der größten geistigen Macht, der Religion. Und der ehrliche Dienst als ancilla theologiae ist der Kunst immer heilsamer gewesen als die Fronde der Wissenschaft. Vor allem hat die Buddhalehre den bildenden Künsten Außerordentliches gegeben, fast noch mehr, als sie ihnen verdankt. Diese aus dem metaphysischen Grunde des indischen Brahmanismus hervorgewachsene, atheistische, aber keineswegs götterlose Religion hat in ihrem geschichtlichen Werden gerade im Norden das gestaltenreichste und bildsamste Götterpantheon geschaffen, das wir kennen. Die mystischen Gestaltungen der Erlöser früherer und künftiger Welten, überräumlicher und -zeitlicher Weltsphären, die zugehörigen Vorstufen der Bodhisattva, gestaltgewordene Vergeistigungen dieser Buddha und Bodhisattva, als Verkörperungen göttlicher Wesen aufgefaßte und daher vergottete Persönlichkeiten der profanen und heiligen Geschichte verbinden sich mit den alten indischen Elementargottheiten und der einheimischen bunten Götterwelt zu einem überquellend großartigen metaphysischen Makrokosmos, in dem der Ärmste wie der Reichste im Geiste alles fand, was er finden konnte. Die bildenden Künste wurden die mächtigsten Helfer dieser, gerade wegen ihrer metaphysischen Tiefe anschaulicher Darstellung besonders bedürftigen Religion. Dafür gab sie ihnen die dankbarsten Aufgaben, die stärksten Anregungen, vor allem den Sinn für das, was hinter der Erscheinung liegt. Der Buddhismus begegnet sich darin mit der chinesischen Mystik, die wir als Taoismus zu bezeichnen gewohnt sind, und die zuerst in Laotse Gestalt gewinnt, zu uns aber am stärksten durch den dunkelgewaltigen Chuang Tzŭ spricht. Die mit bewußter Diesseitigkeit auf dem festen Boden der Erde stehende, von Realismus und Materialismus aber himmelweit entfernte Lehre des Konfuzius und die ihm vielfach verwandte japanische Urreligion des Shintoismus förderten vor allem die Kunst der Menschendarstellung durch ihre Forderung der Verehrung und damit der Verkörperung der Ahnen und ihrer Taten. Beide haben den Buddhismus häufig erbittert bekämpft; diese allumfassende Religion aber wußte ihnen, wie allen Äußerungen menschlicher Geistigkeit, auch in seinem Weltenbau ein bescheidenes Plätzchen anzuweisen.

IV.

Von den bildenden Künsten ist in Ostasien selbst immer die Malerei an die erste Stelle gestellt, ja eigentlich allein als eine höhere geistige Tätigkeit geschätzt worden. In China überliefert uns eine überreiche kunstgeschichtliche Literatur zehntausende von Malernamen mit mehr oder weniger reichen biographischen Einzelheiten — hier und da eine zufällige Notiz oder Inschrift den zusammenhanglosen Namen eines Bildhauers oder Töpfers. Nur von Fabrikbesitzern und kunstgewerblichen Unternehmern erfahren wir Genaueres. Höheren Ansehens erfreuten sich in Japan der Plastiker und der Künstler des Gerätes, und mancher hohe Herr hat sogar irgendein Handwerk, meist das des Töpfers, seiner dilettantischen Bemühung gewürdigt. Aber als adliger Beruf galt auch hier allein die Malerei, und der Liebhaber mehr als der Künstler; nur dem Genius wurde eine künstlerische Berufstätigkeit allenfalls verziehen. Höher aber als irgendein Maler stand in der Achtung aller Zeitalter der Schreiber, der freieste und geistigste Bildner, dem Naturformen nicht einmal die Elemente seiner Darstellung geben, und der sich von den Fesseln des Stoffes beinahe völlig gelöst hat. Es ist keine Übertreibung, wenn man die ostasiatische Malerei als einen Zweig der Schreibkunst bezeichnet, und die Beischrift bildet oft ein wesentliches Element des Bildes. Gemeinsam sind beiden die technischen Mittel, Farben, Pinsel und Malgrund, wenigstens in den Zeiten, aus denen wir Denkmäler besitzen. Die Ölfarben sind dem ostasiatischen Maler zwar nicht unbekannt, dienen aber, wie die zu höchster Vollendung ausgebildeten Lackfarben, fast nur dem Geräteschmuck. Tempera- und echte Alfreskomalerei scheinen vollständig zu fehlen. Herrscherin ist vielmehr die Wasserfarbe, die freilich einen uns fast unbegreiflichen Grad der Vollkommenheit erreicht hat. In der Kultmalerei wird sie vielfach in dichter Schicht deckend verwandt, so daß der einzelne Pinselstrich verschwindet, in der Regel aber ist es gerade die lebendige Pinselbewegung, die das künstlerische Rückgrat des Bildes gibt. Die Erfindung des elastischen Pinsels, dieses unvergleichlichen Werkzeuges, das mit seinem europäischen Vetter fast nichts gemein hat, soll in die letzten Jahrhunderte vor Christi Geburt fallen. Sie war die Geburtsstunde der ostasiatischen Malerei. Sein Gebrauch fordert höchste Ausbildung des Auges und der Hand, völlig beherrscht aber wurde er unmittelbare Offenbarung. Der einzelne Pinselstrich ist nicht nur schön oder nicht schön, sondern Ausdruck — „each stroke has its moment of life and death“, wie Okakura sagt. Hier gibt es auch keine Täuschung, keine

verhohlene Nachbesserung, denn auf dem saugenden Grunde der Seide oder des Papiers, deren sich der Ostasiate fast ausschließlich bedient, bleibt jede Korrektur als ein Körper gewordener Tadel sichtbar stehen. Der Pinselstrich muß daher die nachtwandlerische Sicherheit des Schriftzuges haben. Seine höchste Vollendung erreicht dieser Schriftstil der Malerei in den Werken, die bewußt auf alle sinnlichen Reize der Farbe verzichten und sich ausschließlich oder fast ausschließlich der schwarzen chinesischen Tusche bedienen, einer Farbe allerdings, die über unerhörte Reichtümer des Tones verfügt. Diese äußerlich so unscheinbaren Tuschbilder als Skizzen zu bezeichnen, wie es häufig geschieht, ist durchaus verkehrt, denn sie sind weder Niederschriften von Natureindrücken noch die ersten Keime künstlerischer Vorstellungen, sondern ganz im Gegenteil ihre letzte, stärkste und feinste Form. Von einem neueren japanischen Maler wird erzählt, er habe das vor Jahren bestellte Bild eines Hahnes in wenigen Minuten vor Augen des ungeduldigen Mahners hingeschrieben, dann aber dem Erzürnten eine ganze Stube voller Skizzen gezeigt, die sämtlich Hähne darstellten. Das flüchtige Werk weniger Momente war in Wahrheit die Frucht jahrelanger aufreibender Arbeit.

Eine Kunst dieser Art kann nicht nach den Zwangsvorstellungen beurteilt werden, die Kunstgeschichte und Kunstunterricht uns vielfach suggeriert haben. Die religiöse Malerei will göttliche Gestalten, anschaulich gewordene Abstraktionen, mit unmittelbarer Überzeugungskraft vor Augen und Herzen der Gläubigen stellen. Lebensferne, nicht Lebensnähe mußte der Künstler suchen, wollte er nicht seine Absicht zunichte machen — anatomische Richtigkeit war nicht nur gleichgültig, sondern schädlich. Nur die menschelnde Auffassung, unser hellenisches Erbe, läßt uns die vollendete Absurdität etwa einer „richtig gezeichneten“ unbefleckten Empfängnis vergessen. Ähnliche Forderungen zu stellen, wo die Malerei allein dem Schmucke und festlicher Belebung der Räume dient — Vollendung und Steigerung der architektonischen Wirkung scheint sie fast nie zu erstreben — wäre nicht viel geistreicher. Die freie Malerei — wenn wir eine Kunst so nennen wollen, die so fest im Boden ethischer und poetischer Vorstellungen wurzelt — pflegt mit um so feierlicherem Ernste auf die Wage perspektivischer und anatomischer Korrektheit gelegt zu werden, am häufigsten von denen, die ganz außerstande sind, von den einfachsten Raumverhältnissen ein klares Bild zu geben. Daß die perspektivische Veränderung der Erscheinungen den Ostasiaten geläufig war, versteht sich von selbst — sie hätten sich sonst überhaupt nicht im Raume zurecht finden können. Aber nur die Guckkasten-

anschauung, die uns die photographische Kamera anerzogen hat, läßt uns vergessen, daß wir an die willkürliche, ja widernatürliche Konstruktion der einäugigen Zentralperspektive in Wahrheit weder in der Natur, noch vor einem Bilde denken, und daß gerade die größten Werke der europäischen Malerei sich ihrer Tyrannei niemals gebeugt haben. Raumwirkung, ja Raumillusion ist möglich ohne Perspektive, und mit der falschesten, wie jede Theaterdekoration lehrt. Gegenüber den gleichzeitigen europäischen Bildern, denen sie doch schließlich in diesem Zusammenhange einzig verglichen werden dürften, sind die älteren chinesischen und japanischen Gemälde übrigens geradezu Meisterwerke auch der wissenschaftlichen Perspektive. Mit demselben Bedauern wird vermerkt, daß der ostasiatische Maler jede Andeutung des Schattens unterläßt — vermutlich nicht, weil die ostasiatische Sonne blässer scheint, als das kimmerische Scheinbild unserer Breiten, sondern zweifellos, weil ihm der Schatten ein Schmutzfleck ist und bei seiner Technik auch sein muß — wie übrigens dem größten Teil der europäischen Malerei auch. Zur klaren räumlichen Gliederung bedarf er seiner nicht, da der Pinselstrich in sich die Ausdehnung in drei Dimensionen, auch nach der Tiefe, gibt. Im Grunde genommen verdienen indessen diese Einwände gar keine Widerlegung, denn sie stammen aus dem Arsenal der Wissenschaft, die im Tempel der Kunst zu schweigen lernen sollte.

Das Darstellungsgebiet der ostasiatischen Malerei ist nicht weniger umfassend als das der unseren. Vermieden wird die Darstellung des ausgezogenen menschlichen Körpers, den die unsterbliche hellenische Phrase als den würdigsten Gegenstand bildender Kunst zu preisen nicht müde wird. Der klare Verstand der nichts weniger als prüden und natürlicher Nacktheit durchaus gewohnten Ostasiaten hat sich niemals ausreden lassen, daß selbst von den künstlerisch Begabten nur verschwindend Wenige das Bild des menschlichen Körpers ohne Nebengedanken sehen können, die mit Kunst gar nichts zu tun haben. Er ist diesem gefährlichen Gegenstande animalischer Leidenschaft daher aus dem Wege gegangen. Selbst in den wundervollen erotischen Darstellungen ist der Körper Nebensache.

Die äußere Form des ostasiatischen Gemäldes ist aus seinem inneren Wesen natürlich erwachsen. Seine leichten, duftigen Farben, die dem feinen Malgrunde seine Bedeutung lassen, verlangen und vertragen keine so starke Isolierung und Konzentrierung, wie das europäische Öl- oder Temperabild. Ein fester Holzrahmen ist daher selten, und nie von der massigen Schwere, die bei uns

üblich und notwendig ist. Die Regel bildet vielmehr die Hängerolle, die nicht als dauernder Schmuck halbvergessen an der Wand hängt, sondern nur entrollt wird, wenn sie wirklich betrachtet und genossen werden soll. Ihre Rahmung bilden leichte, häufig außerordentlich kostbare Stoffe. Älter als das Kakemono, um den japanischen, auch bei uns eingebürgerten Ausdruck zu gebrauchen, scheint die Langrolle, japanisch Makimono, zu sein, die bei der Betrachtung auf dem Boden oder dem Tische liegt und wegen ihrer Länge, oft von zehn und mehr Metern, immer nur von Abschnitt zu Abschnitt aufgerollt wird. Sie ist die gegebene Form für weit ausholende landschaftliche und historische Darstellungen. Die verhältnismäßig geringe Zahl von erhaltenen Denkmälern dieser Art täuscht wohl über ihre Verbreitung. Gerade in der goldenen Zeit der chinesischen Malerei nahm sie offenbar so sehr die beherrschende Stellung ein, daß die Behandlung der Perspektive, die sich aus ihrer Form von selbst ergab, auch für das Hängebild maßgeblich wurde. Die Makimono ihrerseits scheinen stilistisch von der Wandmalerei abhängig zu sein, die in China am frühesten zur Vollendung ausgebildet war. Die aus literarischen Quellen bebekannten Hauptwerke der großen Meister der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends sind fast durchweg Wandgemälde. Erhalten scheint davon so gut wie nichts zu sein, nur einige frühe japanische Werke geben uns wenigstens einen Abglanz dieser versunkenen Herrlichkeit, besser als die kümmerlichen Mönchstünchereien, die in entlegenen chinesischen Provinzen wiederaufgefunden worden sind. Die Farben sind hier über einer dünnen Kalkschicht unmittelbar auf die Wand oder das Holz des Zimmerwerks aufgetragen, meist aber werden, nach Abbildungen des japanischen Mittelalters zu schließen, in China und in Japan die auf Papier oder Seide gemalten Bilder nachträglich auf den beweglichen oder festen Wänden angebracht worden sein, ganz in der Art der glanzvollen Dekorationen der japanischen Neuzeit, deren Hauptwerke in den Häusern und Tempeln die beweglichen Schiebetüren oder ihre Stellvertreter, die großen sechs- und achtteiligen Setzschirme, schmücken.

Die äußeren Unterschiede zwischen ostasiatischer und europäischer Plastik fallen weniger deutlich ins Auge als bei der Malerei. Schon die Gleichartigkeit der verwendeten Stoffe — Stein, für fromme Massenarbeiten, die in China nicht selten eine wahrhaft indische Ausdehnung erreichen, Ton, Kupfer, Bronze — hat eine gewisse technische Gleichartigkeit zur Folge. Ostasien eigentümlich ist eigentlich nur eine in Japan Kanshitsu genannte, technisch sehr verschiedenartig

behandelte Masse, die kurz, wenn auch nicht ganz richtig, als lackgetränkte Leinewand zu bezeichnen wäre und ursprünglich wohl einen Ersatz für die kostbare Bronze darstellt, daher auch wie diese behandelt wird. Vielfarbige Bemalung oder Vergoldung gibt allen Stoffen die letzte Vollendung, selbst bemalte Bronze ist durchaus nichts seltenes. Naturalistische Neigungen werden aber durch den fast ausschließlich religiösen Charakter der ostasiatischen Großplastik unterdrückt, die selbst das Porträt fast nur als Bildnis des vergotteten Toten kennt. Eine weltliche, technisch und künstlerisch freier behandelte Kleinplastik scheint allerdings immer daneben bestanden zu haben, uns ist sie aber nur aus Denkmälern der jüngsten Zeit bekannt. Im ganzen wird auch der begeisterte Bewunderer ostasiatischer Kunst zugeben müssen, daß die plastische nicht die größte Begabung der ostasiatischen Künstler zu sein scheint. Ein gewisses Maß monumentaler Ruhe ist allerdings schon durch den Geist des Buddhismus und die ikonischen Vorschriften gegeben, und plastische Unmöglichkeiten, die bei uns seit den späten Griechen fast die Regel bilden, stören selten. Aber bei aller technischen Meisterschaft und Feinheit des Liniengefühls ist wirkliche plastische Größe, wie sie selbst dem ägyptischen Dutzendwerke eignet, nur selten erreicht worden.

Eine Kunst des Geräts, eine Kunst also, die in der natürlichen Sprache des Stoffes eine schöne und ausdrucksvolle Form für das Wesen des Geräts findet, hat es dagegen, in historischer Zeit wenigstens, wohl nur in Ostasien gegeben. Bei uns hat gerade das edelste Gerät nicht dem Gebrauche, sondern der Dekoration gedient, ist also seinem innersten Wesen untreu geworden. Der Ostasiate aber kennt nur Gerät für den Gebrauch, mag er es auch gelegentlich einmal als Zierstück verwenden. Form und Zierrat widersprechen daher weder innerlich noch äußerlich dem Zwecke, sondern sind aus ihm heraus geschaffen, erleichtern und heben den Gebrauch, kommen allerdings auch erst im Gebrauch zu voller Geltung. Der eigentümliche Zauber ostasiatischen Geräts quillt aber erst aus der geheimnisvollen Gabe ihrer Schöpfer, dem stummen Leben, das im Stoffe nach Ausdruck ringt, eine Sprache zu geben. Unser Kunstgewerbe bestreitet seinen Aufwand im wesentlichen mit Anleihen bei der „hohen Kunst", deren Werke mit größerer oder geringerer Geschicklichkeit und Freiheit auf das stofflich ganz anderen Gesetzen unterworfene Gerät übertragen werden. Die ostasiatische Gerätekunst ist aus dem Geiste des Stoffes geboren — ihre edelsten Werke haben „die selbstverständliche und unergründliche Schönheit von Naturerzeugnissen".



V.

Wenn im vorigen von Ostasien als einer Einheit die Rede ist, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß sich in Wahrheit die verwirrendste Vielheit selbst dem flüchtigen Blicke darstellt, und allgemeine Sätze fast in jedem Einzelfalle Lügen gestraft werden. Ostasien ist kein Land im Sinne der europäischen, sondern ein Weltteil mit einer bunten, durch Rasse, Sprache und Kultur geschiedenen Bevölkerung, die nahezu ein Drittel der Menschheit umfaßt, ein Gebiet von dem mehrfachen Umfange des kultivierten Europa bewohnt und auf eine Geschichte von mehreren tausend Jahren zurückblickt. China allein, das diesem Riesengebiete seinen Stempel aufgedrückt hat und das wir in gewissem Sinne Ostasien gleichsetzen können, wiegt nach Bevölkerungszahl und Umfang Europa auf und hat eine ältere Geschichte als irgendein europäisches Volk.

Die Kultur dieses Gebietes stellt sich ihrer Bedeutung wie ihrer Ausdehnung nach zum mindesten ebenbürtig neben die Europas und der Mittelmeerländer, mag auch die augenblickliche Übermacht der wissenschaftlichen Technik und damit Europas unserer Eitelkeit ein ganz anderes Bild vorgaukeln. Viele Jahrhunderte lang war das Verhältnis umgekehrt — neben den Weltmächten der T'ang und der Mongolen bedeutet das damalige Europa politisch und kulturell verzweifelt wenig. Nur die natürliche Neigung, einen augenblicklichen Zustand, namentlich wenn er verhältnismäßig günstig ist, als endgültig anzusehen, kann die bei uns übliche, gerade vom Standpunkt der allmächtigen Wissenschaft aus unverzeihliche Vernachlässigung dieser gewaltigen Kultur verständlich machen. Eine Weltgeschichte ohne China ist eine Geschichte noch nicht einmal der halben Welt. Vielleicht werden die segensreichen Folgen unserer technischen Bildung, die wir heute mit einigem Staunen sehen, in dieser Hinsicht Wandel schaffen. Vorläufig können in Europa kaum die elementarsten Vorstellungen von den ostasiatischen Kulturen vorausgesetzt werden.

Die chinesische Geschichte reicht bis in das 3. vorchristliche Jahrtausend hinauf, beruht aber im Anfang auf ziemlich unsicherer Überlieferung, die mit zahlreichen märchenhaften, aber darum nicht minder aufschlußreichen Zügen ausgeschmückt wird. Mit der Dynastie der Chou (1122—256) tritt China in das helle Licht der Geschichte, und seit dem Jahre 841 ist auch das chronologische Gerüst unangreifbar fest gefügt. Zu dieser Zeit hat sich das chinesische Bauernvolk, von dessen ältester Kultur weit frühere literarische Zeugnisse

ein reizvolles Bild geben, von seinen ursprünglichen Sitzen am Knie des Hoang-ho aus mit Schwert und Pflug ein umfängliches Reich geschaffen, das allerdings den zersetzenden Einflüssen seiner feudalen Verfassung nicht lange gewachsen bleibt. An schöpferischen Kräften ist es reicher als alle übrigen: die chinesische Schrift, das stärkste Band der ostasiatischen Kultur, wird zur Vollkommenheit ausgebildet, der Nordchinese Konfuzius schafft dem chinesischen Staatsgedanken die unerschütterliche geistige Grundlage, auf der er sich durch alle Stürme von mehr als 2 Jahrtausenden behauptet hat, der große Mystiker Laotse, ein Sohn des indischem Wesen näheren Südchina, gibt dem starken metaphysischen Sinne des Chinesen in dunklen Sätzen von wunderbarer Tiefe und Schönheit den ersten ergreifenden Ausdruck.

Neben den gewaltigen Formen der Bronzen dieser Zeit (Tafel 1—4) erscheint alles spätere Gerät beinahe spielerisch. Von fremden Einflüssen, nach denen wir zuerst zu fragen pflegen, kann bei diesen Werken, deren älteste, soweit sie erhalten sind, bis hoch ins 2. Jahrtausend hinaufgehen, ernsthaft nicht die Rede sein. Erst gegen das Ende der Chouzeit, stärker noch während der kurzen, aber sehr bedeutungsvollen Regierung der Ch'in (221—206) und während der Periode der beiden Handynastien (221 vor bis 220 nach Christi Geburt) kommt China mit den großen südlichen und westlichen Kulturen in Berührung. Der Buddhismus, dem schon die Lehre des Laotse und seiner Nachfolger den Boden bereitet hatte, durchdringt die chinesische Gesittung in kurzer Zeit vollkommen, während die Spuren westlichen Einflusses, denen die europäischen Forscher mit besonderer Liebe nachgespürt haben, bald fast völlig verschwunden sind. Soweit die erhaltenen Denkmäler erkennen lassen, ist für die bildenden Künste auch Indien ohne Bedeutung; die Bronzen setzen die Chou-Überlieferung mit steigender Ermattung des Formgefühls (Tafel 5), aber größerer Freiheit des Ornamentes (Tafel 6) fort und auch die handwerkliche Plastik der Grabbeigaben hat offenbar mit Indien so wenig zu tun wie mit Hellas, das unsere Forscher zu beschwören pflegen (Tafel 7, Textabb. 1). Im übrigen wissen wir von der Plastik und Malerei dieser Zeit fast nichts und besitzen gar nichts. Sie hat aber geradezu entscheidende Bedeutung für die ostasiatische Kunst durch die Erfindung des Pinsels und des Papiers, die der Schrift und damit auch ihrer Tochterkunst der Malerei den Weg zu höchster Freiheit und Schönheit öffnen (Tafel 8, 9, auch 70, 149 usw.). Schon aus der Zeit der Teilfürstentümer und kurzlebigen Dynastien, die nach dem Sturze der Han um die Herrschaft ringen, berichtet die Literatur von zahlreichen großen



China, um Chr. Geb.? *Tongefäß* *Berlin*
Grün glasiert – L. 32,5 cm
Abb. 1

Malern, aber es ist uns unmöglich, mit irgendeinem dieser Namen eine Vorstellung zu verbinden. Überhaupt sind für uns die ersten Jahrhunderte nach den Han die dunkelste Periode der chinesischen Kunstgeschichte. Erst im 5. Jahrhundert tauchen wieder in unübersehbaren Mengen plastische Denkmäler auf, großenteils im Gebiete der Nord-Wei-Dynastie, die seit 387 den ganzen Norden Chinas beherrscht. Sie sind ausschließlich buddhistisch. Die fremde, der chinesischen Geistesart aber wesensverwandte Religion muß sich außerordentlich rasch über die weiten Gebiete Chinas ausgebreitet haben. Eine religiöse Inbrunst ohne gleichen, die vor keinem materiellen Opfer zurückschreckte, begründete tausende von Klöstern und füllte sie mit malerischen und plastischen Bildwerken, die die Kraft der chinesischen Künstlerschaft fast ausschließlich in Anspruch nahmen. Die riesigen Grottentempel von Yün-kang (Provinz Shansi) und Lung-mên (Provinz Honan) sind die großartigsten Zeugen dieser fieberhaften Tätigkeit im Dienste der Religion, aber weder die tausende

von Quadratmetern Steinplastik in den Grotten, noch die selteneren Einzelarbeiten aus Stein können uns von der plastischen Kunst dieser Zeit eine Vorstellung geben. Sie sind das Werk von Steinmetzen, nicht von Künstlern. Hier hilft Japan aus, das um diese Zeit aus dem Märchendunkel seiner Sagenzeit in den klaren Tag der Geschichte tritt. Japan öffnet sich dem Buddhismus erst im 6. Jahrhundert, erliegt seinem Zauber aber fast noch rascher und vollständiger als sein geistiges Mutterland. Und die besten Missionare der indischen Religion waren zweifellos die Bilder und Skulpturen, die chinesische und koreanische Priester aus ihrer Heimat brachten, oder chinesische und koreanische Künstler der ausgehenden Weizeit, bald aber auch Angehörige des hochbegabten Inselvolkes in Japan selbst malten, schnitzten und gossen. Nicht wenig davon ist in dem glücklichen Lande, das im Gegensatz zu China in geschichtlicher Zeit niemals von dem Fuße eines Eroberers betreten worden ist, heute noch erhalten, nicht selten an der Stelle, für die es geschaffen worden ist. Selbst von der Holzarchitektur des Weistils, die in China vollkommen verschwunden zu sein scheint, besitzt Japan imposante Denkmäler (Tafel 10), und von der künstlerischen Größe der Weiplastik können wir uns sicherlich nach den Skulpturen des Hôryûji bei Nara eher eine Vorstellung machen als nach den Massenarbeiten Chinas, wenn wir auch klar darüber sein müssen, daß diese durchschnittlich ein gutes Jahrhundert jüngeren Nachempfindungen hinter den großen chinesischen Vorbildern immer noch sehr weit zurückbleiben. Die Kwannon der Traumhalle des Hôryûji (Tafel 11), der Maitreya des Chûgûji, eines Nebentempels dieses ältesten der großen Klöster von Nara (Tafel 12), und die kleinen Bronzen der kaiserlichen Sammlung (Tafel 13, 14), die gleichfalls dem Hôryûji entstammen, gehören zu den erhabensten Gestalten buddhistischer Göttlichkeit, die wir besitzen. Von Indien hat sich China in diesen Werken schon fast vollkommen befreit, wie ein Vergleich mit der Plastik der Kushân- und Guptazeit lehrt; die milde Gestalt der Allerbarmerin Kuan-yin (jap. Kwannon) ist dem Buddhismus überhaupt fremd und muß erst nachträglich mit dem Bodhisattva Avalokitesvara gleichgesetzt werden. Erst als das Weltreich der T'ang (618—907) seine Herrschaft bis zu den Grenzen Indiens ausdehnt und zahlreiche fromme Pilger nach Indien entsendet, werden auch in der chinesischen Kunst die indischen Züge stärker fühlbar. Die jüngeren Höhlen von Lung-mên und in sehr viel feineren Formen einige in Japan erhaltene Denkmäler (Tafel 15—18), vielleicht Ergebnisse eines unmittelbaren Verkehrs mit Indien, geben davon Zeugnis. Für China hatte die Verbindung zu Lande eine

größere Bedeutung, und in der Umgebung der Landhäfen Zentralasiens bildete sich eine seltsame Mischkunst, die uns durch die neueren europäischen Ausgrabungen besonders gut bekannt ist, für China aber nichts bedeutet als eine halbbarbarische Lokalindustrie. Überhaupt werden wir gut tun, diese äußeren Einflüsse nicht zu überschätzen, ihre Fesseln sind nach kurzer Zeit wieder abgestreift, und woher die Malerei, deren herrlichste Blüte in diese Zeit fällt, überhaupt Anregungen empfangen haben soll, ist ein völliges Rätsel — Könige pflegen nicht Bettler um Almosen anzugehen. Für uns ist freilich auch die Malerei und Plastik der mittleren T'angperiode verloren, wenn wir von handwerklichen Massenarbeiten wieder absehen. Eine Ausnahme bildet das Grab des Kaisers T'ai Tsung, dessen Skulpturenschmuck sicherlich einem bedeutenden Künstler zufiel, ein schönes Denkmal auch der menschlichen Gesinnung des großen Monarchen, der seine treuesten Kriegskameraden noch im Tode in seiner Nähe wissen wollte (Tafel 20). Auch in Japan ist von Gemälden dieses Stils nichts erhalten, denn die reizende Šri des Yakushiji ist sichtlich so japanisiert, daß kaum noch chinesische Züge zu erkennen sind (Tafel 33). Dafür offenbart die große Plastik der Narazeit, die nach der neuen Hauptstadt den Namen erhalten hat und deren Höhe die Periode Tempyô (729—748) bedeutet, reinsten T'anggeist (Tafel 21—26, 34, 35), und eine Reihe glücklicher Umstände, vor allem die ungebrochene Idee der Treue gegen das Herrscherhaus hat in dem Shôsôin zu Nara sogar ein ganzes Museum edelsten T'anggeräts völlig unversehrt unseren Tagen überliefert (Tafel 27—32).

Auch für die späte T'angzeit sind wir so gut wie ganz auf Japan angewiesen, da das eigentliche China fast nichts bewahrt zu haben scheint, und die frommen Fabrikarbeiten des entlegenen Nordwesten, die neuere Funde in reicher Fülle ans Licht gebracht haben, für Ostasien künstlerisch sehr wenig bedeuten. Die japanische Plastik der Heianzeit, wie sie nach dem poetischen Namen für die neue Hauptstadt Kyôto genannt zu werden pflegt, hat sich freilich schon so stark japanisiert, daß sie Rückschlüsse auf China kaum noch zuläßt. Feinheit, nicht Größe der Form, ist ihr Ideal (Tafel 36—40). Die beweglichere Malerei aber scheint sich ziemlich eng an die chinesischen Vorbilder anzuschließen, die von den großen Aposteln des esoterischen Buddhismus, einer Schöpfung dieser Zeit, in erheblicher Zahl vom Festlande mitgebracht wurden. Lehre und Kunst dieser religiösen Richtung (Tafel 41—44) sind zweifellos die Frucht indischer Ideen, aber weniger des Buddhismus, der damals in Indien selbst kaum noch eine Stätte hatte, als des wieder auflebenden Hinduismus.

Šiva, der Zerstörer und Befruchter, wird in der furchtbaren Gestalt Fudô's zu einer Offenbarung des Dainichi, des All-Einen, der in dem metaphysischen System der beiden mystischen Sekten die Hauptstelle einnimmt. Zweifellos aber hat sich dieser indische Einfluß nur auf einen kleinen Kreis selbst der Kultmalerei erstreckt, und im besonderen die Landschaft, die Hauptschöpfung der T'ang, von der endlich jüngere Meisterbilder wie Tafel 45—47 wenigstens einen Abglanz geben, überhaupt nicht berührt, aus dem einfachen Grunde, weil es eine indische Landschaft nicht gibt.

Das Japan der Fujiwarazeit (11.—12. Jahrhundert) wendet sich von der dunklen Mystik des esoterischen Buddhismus sonnigeren Idealen zu. Der Verkehr mit China wird zwar keineswegs abgebrochen, aber doch eingeschränkt, und Japan kann sich, zum ersten Male von der übermächtigen Last der chinesischen Kultur wenigstens teilweise befreit, endlich auf sich selbst besinnen. Die Lehre des Jôdo zeigte auch dem schwächeren Geiste den leichten Weg zum Paradiese des Buddha Amida (Amitabha), dem reinen Lande, in dem die gequälte Kreatur äonenlang, vom Weh des Seins erlöst, der Buddhaschaft entgegenreift, und Amidas milde Gestalt verdrängt bald die tiefsinnige, aber düstere Formenwelt des Geheimbuddhismus. Höchste Schönheit von Farbe und Form wird erstrebt und erreicht (Tafel 48—53), der Mangel an Kraft, Ausdruck und Erfindung führt aber bald zu einem toten Schema, bis in der Ashikagazeit die ganze religiöse Kunst zu gläserner Eleganz erstarrt. Für die Zierkünste bestand diese Gefahr weniger, schon weil die Kräfte des Stoffes und der Zwang des Zweckes sie am Leben hielt. Sie konnten den Fujiwaraidealen daher bis in die Neuzeit treu bleiben ohne zu versteinern (Tafel 80—86, Textabb. 2).



Japan, 13. Jahrh. — *Kleiner Tisch* — *Nara, Kasuga Jinja*

Schwarzlack, mit Perlmutter eingelegt

Abb. 2 (N. S.)

Den Ruhm der japanischen Kunst in der ausgehenden Fujiwarazeit und der Kamakuraperiode (13. Jahrhundert), die nach der tatsächlichen Hauptstadt ihren Namen führt, bildet nicht die religiöse, sondern eine sehr weltliche Kunst, die Malerei der Tosaschule, die von den Japanern nach der alten Herzprovinz des Reiches auch als Yamatoschule und damit als nationaljapanische Schöpfung bezeichnet wird. Auch ihre Wurzeln aber reichen zweifellos in chinesischen Boden hinein. Ihre historischen Makimono (Tafel 54—62) geben die vollendetste Darstellung menschlicher und tierischer Bewegung, die wir kennen. Der Raum ist ihnen gleichgültig, muß ihnen bei der gewählten Form fortschreitender Darstellung auch gleichgültig sein, und wird meist gar nicht oder durch einige Raumsymbole angedeutet. In selbständigen Kompositionen zeigen aber auch die Tosameister in den strengen Formen des T'angstils tiefstes landschaftliches Empfinden (Tafel 63), und in jüngerer Zeit wird auch für das Makimono ein eigener Landschaftstil gefunden (Tafel 64, 65), der allerdings an den durch die Form gegebenen Übergangsstellen von Szene zu Szene und von Tiefenschicht zu Tiefenschicht einer künstlichen Trennung durch die bekannten konventionellen Wolkenbänder bedarf (Tafel 66). Die Makimono mit höfischen Szenen erzielen andererseits durch die geheimnisvolle Kunst der Farbe, Komposition und Stellung bei bewußt schematischer Zeichnung der völlig puppenhaften Köpfe eine ganz eigentümliche Märchenstimmung, die der japanischen Kunst sonst selten eignet (Tafel 67, 68). Die trotz des winzigen Formats oft gewaltige Flächenwirkung beschwört den Gedanken an die großen für uns verlorenen Wandmalereien des japanischen und chinesischen Mittelalters, denen der Tosastil wahrscheinlich mehr verdankt, als man annimmt. Auch die vornehmen Bildnisse, die besondere Domäne der Tosameister, sind ganz Konvention, aber von merkwürdigem Stimmungsgehalt (Tafel 69—71). Sie haben die spätere Porträtkunst, die malerische wie die plastische, immer in ihrem Banne gehalten (Tafel 75—79). Die Tierdarstellungen endlich zeigen nicht nur ein bewundernswertes Verständnis für das Leben des Tierkörpers, sondern auch die höchste Feinheit des Pinsels, der hier frei von den Fesseln der Farbe in graziösestem Tanze schwebt (Tafel 72, 73).

Im 15. Jahrhundert beginnt auch die Tosaschule in Regeln zu erstarren, als eine neue chinesische Woge Japan mit unerhörter Gewalt überflutet. Die Hausmeier der Ashikagadynastie, nach denen die Zeit des 14.—16. Jahrhunderts genannt wird, nehmen den lange unterbrochenen Verkehr mit dem Festland

wieder auf, und wenige Jahrzehnte später ist Japan eine künstlerische Provinz Chinas. Hier war inzwischen der langsam zerfallenden T'angdynastie eine Reihe kleinerer Herrscherhäuser gefolgt, die im Jahre 960 von der Sungdynastie abgelöst wurden. Mehrere Angehörige des Sunghauses waren selbst Maler von nicht geringer Begabung, fast alle Kunstkenner und Kunstfreunde, wie die Welt wenige gesehen hat. Kein Wunder, daß unter ihrer politisch und militärisch nicht immer erfolgreichen Herrschaft die Kunst zu unerhörtem Glanz emporstieg und sich auf dieser Höhe bis tief in die Zeit der ihnen folgenden Mongolen (1279—1368) hielt. Für uns, die wir von der großen T'angkunst fast nichts wissen, bedeutet ihre Regierung die goldene Zeit der ostasiatischen Malerei. Jetzt erst ist der Pinsel das souverän beherrschte, zu den höchsten Leistungen befähigte Werkzeug. Die Landschaft wie das Tier- und Pflanzenbild wird zum tiefsten Ausdrucke der beseelten Kräfte der Natur (Tafel 87—98), selbst das Stilleben ein poetisches Zauberbild (Tafel 99). Die religiöse Malerei bedarf zur Darstellung der großen metaphysischen Wahrheit nicht mehr der künstlichen Abstraktionen buddhistischer Systeme — menschliche Formen drücken sie eben so gut und besser aus. So treten an die Stelle der Myriaden Buddha und Bodhisattva die schlichten menschlichen Gestalten des geschichtlichen Buddha und seiner Jünger, der Arhat (Tafel 100—107). Vielleicht geht schon eine ähnliche Richtung in der Plastik der Kamakurazeit auf verirrte Werke der Sung zurück (Tafel 108—111). Es ist der Geist der Zensekte, der diese Kunst erfüllt. Ihre Lehre auch nur anzudeuten, ist absurd. Verneint sie doch ausdrücklich die Möglichkeit, das, was not tut, durch Worte zu übertragen. Vielleicht gibt, was die Legende von ihrer Begründung berichtet, eine bessere Vorstellung von ihrem Wesen als alle Abhandlungen. Als Buddha auf dem Geierberge sprach, so erzählt sie, überreichte ihm der Herr des Himmels eine goldfarbene Blume mit der Bitte, das Gesetz zu predigen. Der Herr nahm die Blume und schwieg. Da lächelte der ehrwürdige Mahâ-Kâšyapa, und der Buddha sprach: „Ich denke den wunderbaren Gedanken des Nirvana, das Auge des rechten Gesetzes, das ich dir jetzt geben werde". Und Mahâ-Kâšyapa wurde der erste Patriarch des Zen. Es verwirft die verwickelten Lehrsysteme, ja das Studium der buddhistischen Schriften; Verehrung der Götterbilder und Bußübungen sind ihm nichtige Äußerlichkeiten. Die Überwindung des Selbst in tiefster Versenkung wirkt die Erlösung, das Einswerden mit dem Universum. Es gibt nichts großes und nichts kleines, nichts bedeutendes und nichts unbedeutendes, eine Blume ist soviel wie der Buddha.

Auch in der Kunst ist Intuition alles. Das wahre Leben liegt hinter der Erscheinung, der Künstler gibt nur die Zauberformel, die den Weg zum Leben öffnet, der Beschauer leiht ihr die wirkende Kraft, Künstler und Beschauer werden eins. Es ist eine Kunst der Andeutung, nicht des Aussprechens, ihr natürliches Mittel die chinesische Tusche, die hier ganz Geist wird, und oft noch mehr der leere Raum, den die Tusche frei läßt. Für den,

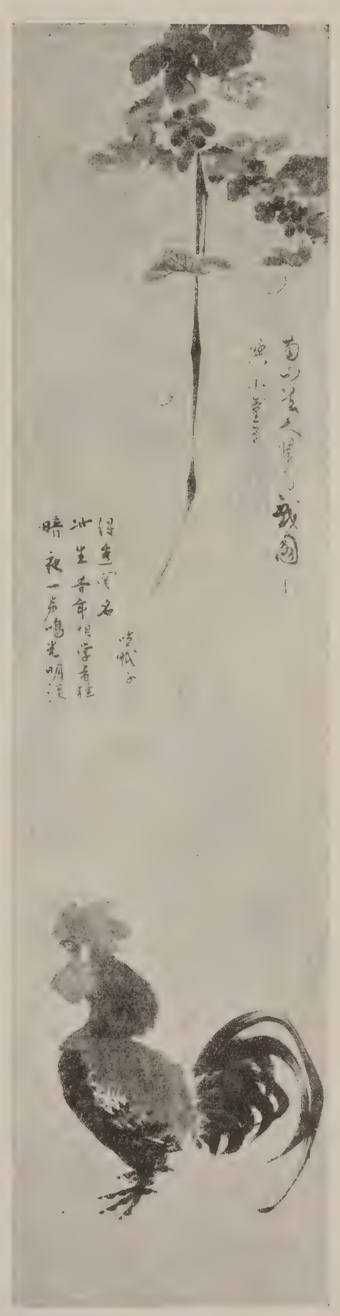


Sesshû, Japan, 1420–1506 *Landschaft* *Ôsaka, Tonomura*
Tusche auf Papier – H. 41 cm
Abb. 3 (S. G.)

der in ihren Zauberkreis eingegangen ist, bedeuten die Tuschbilder der großen chinesischen Meister (Tafel 112—121), die meist Zenpriester waren, das höchste aller bildenden Kunst, nicht obwohl, sondern weil sie so wenig sagen. Ihren japanischen Nachahmern, die fast durchweg als Priester oder Laienbrüder der Zensekte angehören, geht diese traumhafte Selbstverständlichkeit ab — sie sind zu geschickt und zu pinselgewandt, um immer zu wissen, wann sie aufzuhören haben (Tafel 126—141, Textabb. 3). Für den Kult des Tees, den die

Zensekte pflegte, hat sie eine ganz eigene Gerätekunst ausgebildet und den Japanern für ihr feierliches Teeritual, das Chanoyu, überliefert; eine Kunst, die ebenfalls nicht ausspricht, was sie zu sagen hat. Sie war um so vollkommener, je weniger sie an Menschenwerk und damit an Menschenlust und Menschennot erinnerte. Der winzige Teeraum selbst glich einer bescheidenen Strohhütte, aber Verhältnisse, Farben, Arbeit und Stoff mußten jenen Grad der Vollendung erreicht haben, den man nicht mehr bemerkt (Tafel 122). Hier war der eigentliche Bereich des Töpfers, dessen Werk ja fast noch mehr ein Werk der Natur, des Feuers ist, und die edelsten Werke der Teekeramik sehen in der Tat aus wie gewachsen, nicht wie geschaffen (Tafel 123, 124). Selbst die kühle Technik des Lackes gewinnt im Dienste des Zengeistes Wärme und Leben (Tafel 125).

In den blutigen Bürgerkriegen der ausgehenden Ashikagazeit, die mit der Einsetzung der Tokugawafamilie in die erbliche Hausmeierschaft ihr Ende finden, steigt eine neue Aristokratie des Schwertes zu Ehren und Reichtum auf, der die Zenkunst sehr wenig sagt. Die ganze Tatkraft und Bedenkenlosigkeit dieser kriegerischen Parvenus richtet sich auf die Errichtung mächtiger Palastbauten voll reichen Schmuckes (Tafel 146). Sie fanden in den Meistern des mittleren Kano, deren Vorfahren noch den Sungidealen treu blieben (Tafel 142, 143), die Künstler nach ihrem Herzen; ihre gold- und farbenprangenden Wandmalereien und Setzschirme (Tafel 147) sind an äußerlich dekorativer Wirkung nicht zu überbieten. Zu Beginn der Tokugawazeit knüpft Kôetsu an die Überlieferung des alten Tosastils



Shôkwadô, Japan, 1584—1639
Hahn
Tusche auf Papier - H. 114 cm
Matsuzaka, Hasegawa
Abb. 4 (B. Sh. VIII)

an, aus dem inzwischen eine insipide Feinmalerei geworden war, und wird der Schöpfer einer Schule, die dekorative Pracht mit Größe und Feinheit der Form verbindet (Tafel 149—153), in den letzten Werken des Kôrin aber in trotziger Pose endigt. Im übrigen beginnt unter dem unwiderstehlichen Drucke des Polizeiregiments der Tokugawa auch die Kunst zu eisiger Virtuosität zu erstarren. Die Rezeptmalerei der Kanoakademie wird allmächtig, nur im Anfange wenden sich einige unabhängige Meister wie Shôkwadô (Textabb. 4) und Miyamoto Niten (Tafel 148), mit einer Energie, die etwas künstlich anmutet, wieder dem Ashikagastile zu. Die stofflich gebundenen Zierkünste bewahren sich länger ihre Frische, und selbst die längst völlig schematisierte Plastik lebt in den Masken für das Nôspiel wenigstens ein handwerkliches Scheindasein (Tafel 154, 155).

Erst im 18. Jahrhundert bringt wiederum China wenigstens der Kunst des Bürgertums einiges frisches Leben. Aber es ist das alte China nicht mehr — ihm hat die Mongolenherrschaft, die selbst völlig vom Erbe der Sung zehrte, anscheinend wenigstens, den Todesstoß gegeben. An äußerem Glanze fehlt es freilich auch den Ming (1368—1644) und den Mandschu nicht. Gewaltige Bauten entstehen, die allerdings nichts sind als Nachbildungen von Werken einer schöpferischen Zeit (Tafel 156, 157), und mit alexandrinischer Gelehrsamkeit wird das Wissen und die Weisheit des Altertums in riesigen Sammelwerken zusammengetragen. In der Kunst aber wird das Nachlassen der wirklich schöpferischen Kraft nur zu bald offenbar. Selten noch wird eine Landschaft mit der gesammelten Kraft ursprünglicher Empfindung hingeschrieben (Tafel 158 und 160a), nie aber mit so tiefer und inniger Empfindung wie in der Sungzeit. Meist sind die Minglandschaften, bei aller Feinheit des landschaftlichen Gefühls und aller Pinselmeisterschaft, nichts weiter als Kompositionen, im eigentlichsten Sinne, überkommener Motive (Tafel 159 und 160b). Die stärkste innere Kraft lebt noch in den charaktervollen Pinselspielen feingebildeter Literaten, die dann, bezeichnend für die Unfruchtbarkeit dieser Zeit, schließlich einen eigenen Stil ausbilden und auch von Berufsmalern begeistert nachgeahmt werden (Tafel 162). Gegen Ende der Mingzeit macht sich auch noch der europäische Einfluß zerstörend geltend (Tafel 161).

Aus der Mischung der chinesischen, selbst kräftig europäisierten und der ganz wissenschaftlichen holländischen Malerei wird um die Mitte des 18. Jahrhunderts die realistische Schule des Ôkyo geboren, der aber, gleich seinen ersten Schülern, selbst noch zu fest in der japanischen Überlieferung wurzelt,

um ganz in der Nachahmung von Naturformen aufzugehen (Tafel 163—166). Die geistreichen Pinselspiele der chinesischen Literatenmalerei fanden in den gebildeten Schichten des Bürgertums gleichfalls schwärmerische Verehrer und zahlreiche Nachahmer (Tafel 167). Selbst das Sittenbild der Tokugawazeit ist ein Kind der Mingmalerei. Sie war anfänglich eine Nebenbelustigung der Kanomeister und wurde auch von der Aristokratie keineswegs verachtet (Tafel 168), später aber ausschließlich dem kleinen Bürgertum ausgeliefert — die sorgliche Ordnung der Tokugawa weist eben selbst die Künste den Klassen zu. Durch den Farbenholzschnitt ist sie in Europa besonders gut bekannt. Als um die Mitte des 19. Jahrhunderts Hinterlader und Dampfmaschine Ostasien der überlegenen europäischen Kultur öffneten, war in China wie in Japan eine Kunst nicht mehr zu zerstören.





Innenseite von Tafel 152

Abb. 5

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN TAFELN.

QUELLEN DER ABBILDUNGEN.

B. Sh. = Bijutsu Shûei, Zeitschrift, Tôkyô, Shimbi Shoin, seit 1910.
D. = Veröffentlichung der Gesellschaft Dôkôkwai.
G. S. = Gumpô Seigwan, Zeitschrift, Tôkyô, Geikaisha, seit 1913.
J. T. T. = Japanese Temples and their Treasures, herausgegeben vom Ministerium des Innern, Tôkyô, Shimbi Shoin, 1910.
K. = Kokka, Zeitschrift, Tôkyô, seit 1889.
Kankojô, Veröffentlichung der Sammlung des Grafen Sakai Tadamichi, Tôkyô, Shimbi Shoin, 1910.
K. Sh. = Kondôbutsu Shashinshû (Kleinbronzen der kaiserlichen Sammlung aus dem Hôryûji), Tôkyô, Shôko Shuppansha, 1912.
M. = Maruyamaha Gwashû (Album der Maruyama-Schule), Tôkyô, Shimbi Shoin, 1908.
N. B. = Dai Nippon Bijutsu Ryakushi (Geschichte der japanischen Kunst), herausgegeben vom Handelsministerium, Tôkyô 1900 (auch französisch unter dem Titel Histoire de l'art du Japon, Paris 1900).
N. S. = Nihon Seikwa von R. Kudô, Nara 1910 ff.
S. = Masterpieces by Sesshû, Tôkyô, Shimbi Shoin, 1910.
S. G. = Sesshû Gwashû, Tôkyô, Shimbi Shoin, 1910.
Sh. B. = Shina Bokuhôshû (Meisterwerke chinesischer Schriftkunst), Tôkyô, Shimbi Shoin, 1910.
Sh. M. = Shina Meigwashû (Meisterwerke chinesischer Malerei), Tôkyô, Shimbi Shoin, 1909.
Sh. T. = Shimbi Taikwan (Selected Relics of Japanese Art), Tôkyô, Shimbi Shoin, 1900 ff.
T. B. = Tôyô Bijutsu Taikwan (auch englisch unter dem Titel Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East), Tôkyô, Shimbi Shoin, 1908 ff.
T. B. Z. = Tôyô Bijutsu Zufu (Album ostasiatischer Kunst), herausgegeben von S. Taki, Tôkyô, Kokkasha, 1909.
T. Sh. = Tôyei Shukô, an illustrated Catalogue of the Imperial Treasury, called Shôsôin at Nara, Tôkyô, Shimbi Shoin, 1910.

Tafel 1—6. Bronzen dieser Art dienten, wie wir aus dem Ritual der Chou-Zeit wissen, im Kulte der Ahnen als Behälter für Speise und Trank der Lebenden wie der Toten und als Gefäß für die zeremoniellen Waschungen (Tafel 3a). Bronzeglocken begleiteten die religiösen Tänze und riefen die Geister der Abgeschiedenen zum feierlichen Mahle. Auch als Träger wichtiger Verträge und als Denkmale großer Männer werden Bronzen aufgestellt. Lange vor der geschichtlichen Zeit beherrschen die Chinesen die Kunst des Gusses in verlorener Form mit großer Meisterschaft — die Bronze Tafel 1 hat kaum die Dicke eines starken Kartons —, indessen wird auch der Guß in Teilformen nicht selten geübt. Die Verzierung beschränkt sich auf gegossene, in jüngerer Zeit auch tauschierte Ornamente scheinbar geometrischer Art, die oft an den antiken Mäander erinnern, und auf streng stilisierte Tiersymbole. Der Mensch tritt häufiger erst in der Hanzeit, die Pflanze noch später auf. Schon Anfang der Hanzeit wird von Bronzefunden berichtet, später werden umfangreiche Sammlungen vereinigt und in gelehrten Katalogen abgebildet und beschrieben: dem Hsüan Ho Po Ku T'ou Lu in 30 Bänden, einem Verzeichnis der Sammlung des Kaisers Hui Tsung (Anfang des 12. Jahrhunderts), dem Hsi Ch'ing Ku Chien (Mitte des 18. Jahrhunderts) in 42 Bänden, das die Sammlung des Kaisers Ch'ien Lung behandelt u. a. Die Chinesen schätzen zwar alte Bronzen fast ebenso hoch wie altes Jade, Gemälde und Kalligraphien, sehen in ihnen aber in erster Linie geschichtliche Dokumente und werten sie vor allem nach der Bedeutung der Inschriften, die sie tragen. Für uns hebt sie die Freiheit und Größe der Formen, deren Majestät durch die reiche und mannigfaltige Patina noch gesteigert wird, über alles ostasiatische Gerät.

Tafel 7 und Textabbildung 1. Der alte, gelegentlich noch ziemlich spät geübte Brauch, dem Verstorbenen seine lebende und tote Umgebung in das Grab folgen zu lassen, um ihm im Jenseits zu dienen, wurde in China bald durch die menschlichere und weniger kostspielige Übung symbolischer Grabbeigaben abgelöst, die für das Jenseits ja genügten. Von dem häuslichen Leben und den religiösen Vorstellungen des alten China gibt der in den letzten Jahrzehnten oft nach Europa gelangte Inhalt mehr oder weniger datierbarer Gräber, meist Tonbilder des Geräts, des Viehs, der Dienerschaft des Toten, aber auch von Gottheiten, deren guter Wille ihm nützen konnte, ein farbenreiches Bild. Kunstwerke darf man von diesen fabrikmäßig hergestellten, meist in Modeln gepreßten Symbolen nicht erwarten, wenn auch anzunehmen ist, daß Vornehme und Reiche gelegentlich die Dienste wirklicher Künstler in Anspruch genommen und edleres Material nicht gespart haben. Die besten Arbeiten dieser Art, wie

das feine Knabenbild (Tafel 7) und das fast ägyptisch mächtige Gefäß in Form eines Widders (Textabbildung 1), die mit einigen Bedenken der Hanzeit zugeschrieben worden sind, machen die völlige Vernichtung der frühen chinesischen Plastik besonders schmerzlich fühlbar. Die grüne, durch Verwitterung prächtig opalisierende Glasur des Widders mag die grüne Patina einer Bronze nachahmen.

Tafel 8 und 9 (Sh.B. und Kankojô). Die chinesischen Schriftzeichen drücken nicht Laute, sondern Wörter aus. Es gibt ihrer daher ebensoviel wie Wörter, die allerdings nicht Wörter in unserem Sinne, sondern Wortwurzeln darstellen und daher sehr vieldeutig sind. Immerhin wird selbst der mäßig Gebildete nicht mit weniger als 3—4000 Wörtern und ihren Zeichen auskommen können, die großen Lexika verzeichnen 40000 und mehr. Es macht daher einige Mühe die chinesische Schrift zu erlernen, und der erwachsene Europäer wird kaum je dahin gelangen, sie wirklich zu beherrschen. Das ist aber auch ihr einziger Mangel: im übrigen macht sie ihre Bildhaftigkeit, Kürze und Schönheit zum vollkommensten aller Schriftsysteme. Die Möglichkeit, das chinesische Wortzeichen ohne Rücksicht auf den chinesischen Laut, etwa in der Art unserer Zahlzeichen, die z. B. eins, einer, un, one gelesen werden können, auch in nichtchinesischen Sprachen zur Wortbezeichnung zu verwenden, hat ihr die Herrschaft in der ganzen ostasiatischen Welt verschafft. Der Textausschnitt (Tafel 8) gibt die strenge und korrekte, das Schriftgemälde des chinesischen Zen-Priesters Wu-chun (Tafel 9) eine etwas freiere Form, die Schriften der Tafeln 70 und 149 die Kursive und die aus ihr abgeleitete japanische Schrift in besonders schönen und ausdrucksvollen Beispielen.

Tafel 11 (J.T.T. 183). Kwannon, chin. Kuan-yin, ist eine chinesische Gottheit der Liebe und des Erbarmens, die später mit dem Bodhisattva Avalokiteśvara gleichgesetzt wird. Sie tritt in den mannigfachsten, meist weiblichen Formen auf, am häufigsten als Begleitfigur des transzendentalen Buddha Amida, dessen Äußerung sie ist. Die schon im Tempelinventar von 761 erwähnte Holzstatue wird das Werk eines eingewanderten Chinesen oder Koreaners sein; einem Japaner dieser Zeit kann weder die meisterhafte Führung des Messers, noch eine Beherrschung der Metalltechnik zugetraut werden, wie sie die Bronzekrone verrät. Trotz mancher Züge der Erstarrung gehört diese späte Schöpfung des Wei-Stils zu den erhabensten Götterbildern des Ostens.

Die Tafeln 12—14 (J.T.T. 186, K. 199, K. Sh.) stellen den Erlöser der kommenden Welt Maitreya (jap. Miroku) dar, ähneln aber in Haltung und

Empfindung einer Form der Erbarmerin Kwannon, der mit dem Wunsch-Kleinod (Nyoirin), und werden häufig so genannt. Die weichen und edlen Linien und die traumhafte Stimmung des Miroku des Chûgûji sind wohl die Schöpfung eines der kontinentalen Künstler, die dem Hôryûji entstammenden wesentlich derberen Bronzen das Werk ihrer japanischen Schüler.

Tafel 15 (J.T.T. 219). Die grandiosen Wandbilder des Hôryûji, deren genaues Datum die Baugeschichte des Tempels in ziemlichem Dunkel läßt, sind die einzigen größeren Denkmäler der Malerei des 7. Jahrhunderts und fast der einzige Versuch einer wirklich monumentalen Malerei in Japan. Daß Entwurf und Ausführung von Japanern stammen, hat nicht viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die indischen Züge herrschen in einem solchen Maße vor, daß man beinahe auf einen indischen Künstler schließen möchte. Indessen stehen sie an Reinheit der Linie und monumentaler Größe anscheinend hoch über den erhaltenen indischen Wandbildern (Ajantâ usw.). Mit den technisch verwandten rohen Typenbildern von Turfan haben sie noch weniger gemein.

Tafel 16 (K. 55 nach einem Abguß?). Auch die in Linie und Ausdruck gleich erhabene Bronzekwannon des Tôindô würde man geneigt sein, nach Indien zu weisen, wenn es dort so beherrschtes Formgefühl gäbe, und wenn es nicht feststände, daß sie von der Gattin des 654 gestorbenen Kaisers Kôtoku seinem Gedächtnis geweiht wurde. Zu der Kwannon des Yumedono (Tafel 11), die in dem geometrischen Kurvenspiel ihrer Kleidung wie in einer Scheide steckt, steht das blühende Leben ihres Körpers und der schmeichelnde Fluß des Gewandes bei aller Strenge in auffallendem Gegensatze.

Tafel 17 (J.T.T. 205). Am nächsten steht dieser Kwannon der kolossale Yakushi des nach ihm genannten großen Tempels bei Nara, zu dem auch das Tôindô gehört. Die Statue wurde von Kaiser Temmu der Gottheit gelobt, als seine Gattin von einer schweren Augenkrankheit befallen war, aber erst nach seinem Tode vollendet (697). Yakushi, ein transzendentaler Buddha, der im Osten des überweltlichen Sumeruberges wohnt, wurde in Japan zum Heilgotte, dem Erlöser von körperlichen Qualen.

Tafel 18 (N. B.). Die zierliche Amidatrinität (Amida, der Buddha des westlichen Paradieses, das transzendentale Gegenbild des geschichtlichen Buddha und die ihm beigegebenen Bodhisattva Kwannon und Seishi) gehört zu dem Hausaltar der 733 verstorbenen Tachibana Fujin, der Mutter der Kaiserin Kômyô. Den Hintergrund der altertümlichen Figuren bildet eines der größten Meisterwerke des japanischen Bronzegußes, ein Schirm mit indisch anmutenden Engeln

auf Lotusblüten in einem Relief von höchster Weichheit und Schönheit. Auch der Heiligenschein ist von feinstem Linienreize.

Tafel 19 (N. S.). Das trotz späterer Anbauten besonders fein proportionierte Gebäude birgt in seinem Innern einige der großartigsten Werke japanischer Plastik, u. a. die Statue Tafel 22.

Tafel 20 (T. B. Z.). Auf der Innenseite des zerfallenen Grabumbaus hat der eigentliche Gründer der T'ang-Dynastie den sechs Schlachtrossen ein Denkmal gesetzt, die ihn durch alle seiner Thronbesteigung voraufgehenden Kämpfe getragen hatten. Den Braunen „Herbsttau", dem ein gepanzerter Krieger einen Pfeil aus der Brust zieht, ritt der Fürst, als er 621 zur Eroberung von Tung Tu auszog. Die Entwürfe zu den Reliefs stammen offenbar von einem Maler.

Tafel 21 (J. T. T. 229). Die vier Weltenwächter gehören zu den altindischen Gottheiten, die der Buddhismus in den Dienst seiner übergöttlichen Welt stellt. Das Material der Statue ist eine aus Ton und Pflanzenfaser zusammengeknetete und bemalte Masse, die Augen sind aus schwarzem Stein.

Tafel 22 (N. S.). Material, Technik und Motiv ähneln denen der Statue Tafel 21.

Tafel 24 (J. T. T. 241). Die Statue besteht aus Kanshitsu, lackgetränkter Leinwand, die über einem Kern von Holz oder Korbgeflecht modelliert und dann bemalt, meistens aber, wie hier, vergoldet wurde. Die vollkommenen Verhältnisse, Reinheit der Linien und Hoheit des Ausdruckes stellt sie selbst unter den Werken der Tempyôzeit an den ersten Platz. Die kleinen, z. T. verlorenen Köpfe auf dem Haupte, die dieser Form der Kwannon, der „elfgesichtigen", zukommen, bezeichnen ihre Eigenschaften und Erscheinungsformen.

Tafel 25 (N. S.). Die etwas plumpen Proportionen, die behäbigen, echt japanischen Formen und die an Überladung grenzende Überhäufung mit Schmuck weisen die Kwannonstatue einer lokalen Schule zu, die sich von dem Stile der großen T'ang-Plastik schon ziemlich weit entfernt hat.

Tafel 26. Diese Maske eines alten Mannes gehört zum Rüstzeug der komischen Zwischenspiele, deren derbe Possen, ganz in der Art des griechischen Satyrspieles, den feierlichen Ernst der buddhistischen Pantomimen unterbrachen.

Tafel 27—32 (T. Sh.). Nach dem Tode des frommen Kaisers Shômu (756) stiftete seine Witwe Kômyô dem Tempel Tôdaiji in Nara das gesamte Hausgerät des Kaisers, um dem Verblichenen zu helfen, „daß der heilige Wagen den Weg zum perlengleichen Lande im Herzen der Lotusblume finden, daß seine Seele ewig reiner Seligkeit genießen möge". Stiftungsurkunde und Katalog dieser ersten,

etwas später durch weitere Schenkungen ergänzten Sammlung sind erhalten. Um sie aufzunehmen, erbaute man das Schatzhaus Shôsôin, das uns mit dem größten Teile seines Inhalts, etwa 3000 Gegenständen, fast unberührt überkommen ist — ein vollständiges Museum der sonst verlorenen T'ang-Kunst. An Umfang und Bedeutung ist ihm kein Kirchenschatz des europäischen Mittelalters zu vergleichen. Über die Herkunft der einzelnen Gegenstände schweigen die alten Verzeichnisse fast immer, wenn sie aber gelegentlich ausdrücklich die chinesische Herkunft hervorheben, wird man nicht ohne weiteres folgern dürfen, daß der Rest japanisch sei. Das wenige, was wir mit sicher chinesischen Denkmälern vergleichen können, vor allem die gegossenen Bronzespiegel (Tafel 27 mit Phönix, Chi'-lin, Löwe in Wolken) stimmen mit ihnen völlig überein. Das Meiste hat freilich in China keine Parallele, in Japan aber noch viel weniger. Selbst viele Techniken scheinen kaum hundert Jahre später in Japan völlig verloren gegangen zu sein. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß der größte Teil der Arbeiten des Shôsôin von Chinesen in den japanischen Hofwerkstätten gefertigt, einiges auch aus China eingeführt worden ist. Der Geist dieser ganzen Kunst, die streng symmetrische Anordnung und die dichte Fülle des Ornaments, der üppige Reichtum der Erfindung sind durchaus unjapanisch, und die Empfindung für das innere Leben des Stoffes spricht sich kaum je in einem japanischen Werke mit so ursprünglicher Kraft aus. — Die beiden Priesterstäbe (Tafel 30 rechts) sind aus Schildpatt in Bambusform geschnitten, der juwelenbesetzte Stab derselben Tafel links besteht aus hellem Rhinozeroshorn, einem in China besonders geschätzten Stoffe. Der Griff ist mit geschnitztem Elfenbeinzierat und gefärbten und gravierten Holzplatten geschmückt. Das besonders reiche Saiteninstrument (Tafel 31), ist mit Silber, Elfenbein, Horn und Bambus neben vielfarbigem Holz eingelegt, steht aber an künstlerischer Wirkung hinter dem Wunderwerk Tafel 32 zurück.

Tafel 33 (J.T.T.247). Vor diesem Bilde der Kichijoten, einer japanischen Form der indischen Glücksgöttin Šri, ließ Kaiser Kônin (?) um 770 im Yakushiji eine feierliche Andacht halten. Die ungefähre Entstehungszeit ist damit gegeben. Da von der Malerei der Nara-Periode sonst nichts erhalten ist, wird man aus dem völlig japanischen Charakter des Bildes nicht gar zu weitgehende Schlüsse ziehen dürfen.

Tafel 34 (J.T.T. 244). Über das Material siehe bei Tafel 24. Spätere Ausbesserungen haben wenigstens den Kopf unberührt gelassen.

Tafel 35 (K.160). Ryôben, der Gründer des gewaltigen Tempels Tôdaiji in Nara, starb 753, die Statue scheint aber erst einige Jahrzehnte später in seinem

Gedächtnistempel aufgestellt worden zu sein. Von der plastischen Größe dieses schönsten Porträts des T'ang-Stils gibt die Aufnahme keine Vorstellung. Wie diese Kultbildnisse fast immer, steht es an so dunkler Stelle, daß der Photograph nur mit künstlichem Lichte arbeiten kann.

Tafel 36 (N. B). Die schöne in Form und Empfindung schon ganz japanische Skulptur war noch vor wenigen Jahrzehnten ein Trümmerhaufen. Der Körper ist fast ganz das Werk eines geschickten Restaurators, der Kopf aus Holz dagegen gut erhalten.

Tafel 37 (K. 161). Die halb sagenhafte Kaiserin ist hier als Kultgottheit des nationaljapanischen Shintô dargestellt, der im 9. Jahrhundert kaum mehr bedeutete als eine lokale Form des Buddhismus, trägt aber, wie die seltenen Shintôbilder fast immer, die durchaus menschlichen Züge einer vornehmen Japanerin.

Tafel 38—40 (J.T.T. 276, 303, N. S.). Nirgends prägt sich die Japanisierung und Vermenschlichung des buddhistischen Kultbildes im 9. und 10. Jahrhundert klarer aus, als in den drei schönen Kwannonfiguren. Der Grazie der Linie ist der religiöse Ausdruck größten Teils schon geopfert. In den beiden sechsarmigen Kwannon ist aber das schwierige Problem der Vielheit der Arme, die dem esoterischen Buddhismus der Ausdruck einer tiefsinnigen Symbolik war, zu vollkommener Harmonie gelöst.

Tafel 41—43 (J. T. T. 372, 294, 295). Fudô ist eine Form der indischen Gottheit Šiva, die von der buddhistischen Mystik als eine Äußerung des höchsten geistigen Buddha Dainichi aufgefaßt und als eines der bildlichen Mittel zur Erfassung der mystischen Wahrheiten besonders häufig dargestellt wurde. Das Original des Bildes Tafel 41 soll 838 von Kûkô nach einer Vision des Chishô Daishi, des Hauptmeisters des esoterischen Buddhismus, gemalt worden sein und wird noch heute als Gegenstand einer Verehrung, die des äußeren Auges nicht bedarf, keinem Sterblichen gezeigt — nach der volkstümlichen Anschauung bringt sein Anblick sicheren Tod. Der Fudô Tafel 42 und 43 gilt als Werk des Chishô Daishi selbst. Hier erscheint die furchtbare Gottheit zum ersten Male in seiner ganzen finsteren Herrlichkeit, von Flammen umloht, auf gespensterhaften Felsen, mit allen mystischen Waffen, seinen beiden Begleitern selbst ein Gegenstand des Grauens.

Tafel 44 (T. B. T. I). Zu Beginn der Fujiwarazeit drängt die Jôdosekte mit ihrer hoffnungreichen und verständlichen Lehre von dem Buddha Amida, dem Herrscher im westlichen Paradiese, zu dem allein gläubiges Vertrauen den Weg weist, langsam die tiefsinnige Mystik des esoterischen Buddhismus in den Hinter-

grund, und die Darstellung der Gottheit, wie sie in himmlischer Glorie die Seele des Gläubigen in sein Reich heimführt, wird immer häufiger. Der Amida des Nonnenklosters Hokkeji ist der Auftakt. In den breiten Flächen dieses frühen Fujiwarabildes, dessen Farbenharmonie von einem unbeschreiblich prächtigen Purpurrot beherrscht wird, und in dem völligen Verzicht auf zierliches Ornament ist noch die ganze Größe des T'ang-Stils lebendig. Nur die Linien der Füße und der zu einer Mudra verschlungenen Hände verraten die Fujiwaraempfindung, die formaler Schönheit die Kraft und Innigkeit religiösen Ausdrucks mehr und mehr opfert.

Tafel 45 (T.B.T.I). Die Landschaft mit dem eisernen Stupa, in dem nach der Legende Vajrasattva dem indischen Apostel Nâgârjuna die Geheimlehre des mystischen Buddhismus offenbart haben soll, hat die Größe des landschaftlichen T'ang-Stiles noch vollkommen bewahrt.

Tafel 46/47 (K. 252). Auch dieses schöne Makimono ist der T'ang-Überlieferung treu geblieben, wenn es vielleicht auch erst der Sungzeit entstammt.

Tafel 48 (J.T.T. 355). An Schönheit der Farbe, Feinheit der Linie und Reichtum des Goldornaments wird dieser Shaka von keinem buddhistischen Bilde in Japan erreicht. Aber das Wesen des Buddha ist in all diesen sinnlichen Reizen schon völlig verschwunden.

Tafel 49 (J.T.T. 444). Unweltlich groß erscheint Amida, in überirdischem Goldglanz strahlend, mit seinen beiden Bodhisattva Kwannon und Seishi hinter den Bergen, die Seele des Gläubigen in sein himmlisches Reich zu geleiten — im wirklichen körperlichen Sinne, denn an der Schnur, die durch seine Hände gezogen ist, hielt sich im Todeskampf der Sterbende. Die kühle Eleganz der Zeichnung, die hier noch stärker hervortritt als bei dem Shaka des Jingoji, steht im seltsamen Gegensatz zu dieser Bestimmung. Die japanischen Kritiker, die trotz des Datums 987 dieses typische Jôdo-Bild dem Ausgange der Fujiwara- oder dem Beginne der Kamakurazeit zuschreiben, werden daher wahrscheinlich Recht haben.

Tafel 50. Der beinahe in halber Größe des Originals reproduzierte Bodhisattva, die linke Nebenfigur eines Amida wie Tafel 49, läßt vor allem die unsagbare Feinheit des Details erkennen, die für die Fujiwarakunst so bezeichnend ist und die buddhistischen Figuren beinahe zu Ornamenten macht.

Tafel 51. Jizô, eine der lieblichsten Gestalten des späteren Buddhismus, ist der Tröster und Erlöser der gequälten Schatten im Fegefeuer, der göttliche Schutzgeist der Kinder, der Helfer auf gefahrvoller Reise. Er trägt das

buddhistische Juwel und den Rasselstab, mit dem der fromme Wanderer das kleine Getier vor seinem zermalmenden Schritte warnt. Das schöne Kamakurabild, wohl die eindrucksvollste aller erhaltenen Jizôdarstellungen, bewahrt von der Fujiwarakunst die Harmonie der Farbe und die Feinheit des Ornaments, ohne ihnen das seelische Leben zu opfern. Die erste Wirkung der immer mächtiger eindringenden Sungkunst ist deutlich zu spüren.

Tafel 52 (Sh. T.).

Tafel 53 (J. T. T. 433). Der Bodhisattva Manjušri (jap. Monju), die Verkörperung himmlischer Weisheit wird häufig den Darstellungen des geschichtlichen Buddha in seiner höchsten geistigen Form gesellt, meist auf seinem Löwen reitend, in dem sich die überirdische Gewalt des Buddhawortes verkörpert. Auf Tafel 53 ist der Träger der göttlichen Figur weggelassen. Die schon ziemlich leeren Formen dieses späten Kamakurawerkes sind beinahe nur noch Träger der reichsten und zierlichsten Bemalung und üppigen Bronzeschmuckes.

Tafel 54 (K. 81, nach einem Farbenholzschnitt). Die Rolle, der dieser Ausschnitt entstammt, wird mit einigen anderen, ursprünglich zugehörigen dem Mitsunaga (s. Tafel 55) zugeschrieben, wahrscheinlich zu Unrecht.

Tafel 55 und 56a geben Ausschnitte aus der ersten der drei Makimono der Sammlung Sakai wieder, die als Tomo no Dainagon (oder Bandainagon) Emaki (Bildrollen des Tomo no Dainagon) in Japan allgemein bekannt sind. Sie schildern das Intriguenspiel des Tomo no Dainagon Yoshio gegen den Minister (Sadaijin) Minamoto no Makoto (866). Yoshio läßt eins der Tore des Kaiserpalastes in Brand setzen und denunziert Makoto als den Brandstifter, indessen kommt die Unschuld Makotos bald an den Tag und Yoshio selbst trifft das Schicksal der Verbannung, das er seinem Gegner zugedacht hatte. Tafel 56a (nach einer Kopie in Berlin) schildert die wildbewegte Volksmenge auf der einen Seite des brennenden Tores, Tafel 55 (nach Sh. T.) gibt einen Ausschnitt aus der entsprechenden Gruppe auf der anderen Seite. Mitsunaga, dem die Rollen mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden, war der berühmteste Maler seiner Zeit, von seinem Leben wissen wir aber nichts als einige Daten, die seine Blüte auf etwa 1170 festlegen, und die Namen verlorener Werke. Er ist der größte Darsteller des japanischen Volkslebens und der größte Darsteller selbstvergessener Leidenschaft, den Japan hervorgebracht hat. Die ergreifenden Bilder der verzweifelten Frauen im Hause des Makoto und Yoshio konnten aus technischen Gründen leider nicht nachgebildet werden.

Tafel 56—61. Das Heijimonogatari (Erzählungen aus der Periode Heiji, 1159) besteht aus drei Rollen, von denen sich die erste und schönste in Boston befindet. Sie schildert den Aufstand des Fujiwara Nobuyori und Minamoto Yoshitomo gegen das Regiment des damals allmächtigen Taira Kiyomori, die Entführung des Kaisers Goshirakawa aus dem Sanjôpalaste (Tafeln 56, 57a, 59), die Niedermetzelung des kaiserlichen Günstlings Fujiwara Michinori (Shinzai) (Tafeln 57, 58a, 60) und seiner ganzen Familie (Tafel 61), endlich den Abzug der Mordbrenner mit den Häuptern der Erschlagenen. Einer Erläuterung wird diese sachlichste und furchtbarste Darstellung des Krieges nicht bedürfen. Der Meister ist unbekannt, eine luftige Überlieferung nennt ihn Keion Sumiyoshi.

Tafel 62 (T. B. T. II). Sugawara Michizane gehört zu den sympathischsten Gestalten der japanischen Geschichte. Seine staatsmännische Begabung, feine Bildung und adelige Gesinnung hatten ihn zu den höchsten Ehren erhoben, als ihn eine höfische Intrigue stürzte und in die Verbannung nach Chikuzen trieb, wo er, fern von dem verehrten kaiserlichen Herrn, einsam starb. Die Nachwelt preist ihn als Vorbild unerschütterlicher Vasallentreue, verehrt ihn noch heute als den Gott der Schriftkunst und schmückte seine Lebensgeschichte mit bunten Legenden. Der bedeutendste seiner Tempel ist der Kitano Jinja in Kyôto, der mehrere Bilder seines Wirkens als Mensch und als Gott besitzt, u. a. auch die Rollen Tafel 62. Als Meister gilt der Überlieferung Nobuzane, einer der größten Künstler der Tosaschule des 13. Jahrhunderts. Die Zuschreibung ist mehr als zweifelhaft, der unbekannte Meister aber gehört zu den größten der japanischen Kunst. Von der ungeheuren Phantasie, der lebendigen Charakteristik und der farbigen Schönheit dieses Zaubermärchens gibt die in Ermangelung besserer Vorlagen gewählte ziemlich hausbackene Episode, in der Michizane, die seiner weichlichen Gelehrsamkeit spottenden Höflinge in der adligen Kunst des Bogenschießens beschämt, keine rechte Vorstellung. Seine ganze Kraft entfaltet der Meister erst in den visionären Szenen, dem gespenstischen Gewitter, das nach des Helden Tode über die schuldbewußten Höflinge hereinbricht, den grauenhaften Höllenbildern und der entsetzlichen Darstellung von Tod und Verwesung im höchsten Himmel. Die Szenen aus dem Menschenleben schwelgen umgekehrt in behaglichstem Humor — der Witz seiner Profile vor allem ist unerschöpflich.

Tafel 63 (T. B. T. I). In der Fujiwara- und Kamakurazeit scheinen Schirme mit Landschaftsbildern häufig gewesen zu sein. Schirme mit malerischen Ansichten der großen Shingontempel wurden um das Krankenbett oder

Sterbelager gestellt, um den Sterbenden wenigstens symbolisch der Segnungen teilhaftig werden zu lassen, die von der heiligen Stätte ausgingen. Auch das Bild des poesieberühmten Nachifalles in der Provinz Kishû, wohl die schönste aller Tosalandschaften, bildete ursprünglich einen Teil eines Schirmes und ist erst in späterer Zeit als Kakemono gerahmt worden.

Tafel 64/65 (Sh. T.). Von Eni, dem Meister der Rollen, aus dem die Abbildung einen kleinen Ausschnitt wiedergibt, wissen wir nichts, als seinen Namen und das Datum 1299, die eines der Makimono verzeichnet. Sie stellen die Wanderungen des Priesters Ippen dar, der den größten Teil seines Lebens auf Missionsreisen durch alle Provinzen Japans verbrachte. Im Gegensatze zu den anderen Tosameistern behandelt er die Reiseerlebnisse seines Helden nur als Vorwand, um seine unerschöpfliche landschaftliche Phantasie spielen zu lassen, für deren Formungen er einen eigenen Stil erst schaffen mußte.

Tafel 66 (T. B. T. III). Der Ausschnitt aus einer der Fortsetzungen des Lebens Michizanes (s. Tafel 62) — der Verbannte fleht von dem Berge Tempai den Segen des Himmels auf den undankbaren Kaiser herab — ist das sichere Werk eines späten Epigonen der Tosaschule, des Mitsunobu (1434—1525), der in seinen drei Eigenschaften als Erneuerer der fast vergessenen Schule, als Begründer einer amtlich anerkannten Akademie und als Schwiegervater des Kanoheiligen Motonobu einen ziemlich unverdienten Ruf genießt. Der landschaftliche Stil der Tosa ist bei ihm völlige Schablone geworden, aber gerade deshalb besonders klar ausgeprägt. Sehr wahrscheinlich hat diesen grün-blau-goldenen Landschaften des jüngeren Tosa eine chinesische Landschaftskonvention als Vorbild gedient.

Tafel 67 (K. 15). Im Jahre 1164 stiftete Taira Kiyomori, der erste Minister und tatsächliche Regent, dem Shintôtempel auf Itsukushima zweiunddreißig buddhistische Rollen, die sämtlich von Mitgliedern seines Hauses geschrieben waren — ein besonders bezeichnendes Zeugnis für die vollständige Verschmelzung von Shintô und Buddhismus, die während des ganzen Mittelalters nicht gelöst worden ist. Die prächtigen, in Tusche, Gold und Silber auf verschiedenfarbiges, mit Gold und Silber bestäubtes Papier geschriebenen, in reiche Brokate gefaßten, in Kristall und Goldbronze montierten Sutren tragen je ein Einleitungsbild, das meist nur in sehr loser Beziehung zu dem Inhalte steht — zweifellos nicht das Werk der frommen Prinzen und Prinzessinen, die den Text schrieben, sondern der ersten Maler des kaiserlichen Hofes. Mit dem farbigen Grunde, der mit Gold und Silber in mannigfachen Formen von leichten Wolken bis zu massigen

Blöcken belegt ist, gehen die wie Schmetterlinge prächtigen, ganz schematisch behandelten Figuren und Landschaftsmotive zu einem Ganzen von höchster dekorativer Pracht zusammen.

Tafel 68 (nach einem Farbenholzschnitt K.43) gibt ein Bild aus einem von drei Makimono wieder, die das Tagebuch der Murasaki Shikibu illustrieren und über verschiedene japanische Sammlungen verstreut sind. Die größte aller Dichterinnen schildert darin die Ereignisse der Jahre 1008—1009 am Hofe der Jôtômonin, der ersten Gemahlin Kaiser Ichijôs nach der Kaiserin. Neben einer Gruppe von verwandten, aber etwas älteren Rollen, die das Genji Monogatari, den größten aller japanischen Romane, behandeln und dem Takayoshi zugeschrieben werden, leider aber nicht hinreichend gut vervielfältigt sind, bezeichnen diese Makimono den Höhepunkt der höfischen Tosamalerei.

Tafel 69 (J. T. T. 456). Yoritomo ist der Erste und Größte des kriegerischen Hauses Minamoto und der Begründer der Hausmeierschaft, die seit dem Ende des 12. Jahrhunderts bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die tatsächliche Regierung inne hatte. Das vornehme Bildnis wird dem Takanobu (1141—1204), dem berühmten Maler höfischer Porträts, mit zweifelhaftem Rechte zugeschrieben. Die großartige Silhouette steht in jedem Sinne an der Spitze der japanischen Bildniskunst.

Tafel 70 (K. 219), Tafel 71 (Sh. T.). Schon früh sind die großen japanischen Dichter und Dichterinnen in Gruppen von sechs, sechsunddreißig usw. (Rokkasen und Sanjûrokkasen) zusammengefaßt und auch dargestellt worden. Das älteste erhaltene Beispiel scheint das Bruchstück aus einem Makimono Tafel 70 zu sein, die Festlegung der Haltung und Attribute, die jede einzelne Persönlichkeit ein für alle Mal kennzeichnen, liegt aber schon wesentlich früher. Der Name des Dargestellten ist dem Kundigen auf den ersten Blick klar, obwohl in diesen Porträts jeder Versuch einer Charakteristik durch individuelle Züge vermieden und die Gesichter z. B. kaum durch ein paar konventionelle Schnörkel angedeutet werden. Auch der Raum wird gar nicht oder nur durch einige Symbole höfischen Lebens bezeichnet. Aus den Frauen sind schön gegliederte Massen prächtigsten Brokates, aus den Männern schlichte schwarze Blöcke geworden. Aber die Vornehmheit dieser Porträtabstraktionen entspringt gerade diesem Mangel individuellen Lebens.

Tafel 72 (Dôkôkwai). Die fast unheimliche Beherrschung des Tierkörpers in dieser Rolle, auf der eine Anzahl mit Namen genannter Hofherren ihre Künste als Rossebändiger spielen lassen, hat selbst in der ostasiatischen Kunst

kaum ihresgleichen. Die mit sichtlichem Humor behandelten Reiterfiguren sind höchst individuell charakterisiert, obwohl an der Schablone des Hofbildnisses durchaus festgehalten ist.

Tafel 73 (nach der Sonderveröffentlichung des Shimbi Shoin). Die drei berühmten Rollen, aus denen hier zwei Ausschnitte gegeben werden, wurden früher von der Überlieferung dem Bischof Kakuyû (1053—1114, Toba Sôjô) zugeschrieben, gehören aber zweifellos der Kamakurazeit an, wenn auch das Datum am Schlusse der letzten Rolle (1253) die Zeitbestimmung nur nach einer Seite begrenzt. Affen, Frösche, Hirsche und anderes Getier ahmen darin in menschlicher Tracht das Treiben der übermütigen Mönche von Kyôto und Nara spottend nach, andere Teile stellen ohne äußerliche Züge der Karikatur, aber wahrscheinlich nicht ohne feinere satirische Absicht Menschen und Tiere in mannigfachen, meist unbehaglichen Situationen dar, alles mit dem feinsten Verständnis für das innere Leben des Körpers und mit dem geistreichsten Pinsel.

Tafel 74 (Dôkôkwai). Fujiwara Sanetada, ein hoher Beamter des kaiserlichen Hofes, wurde 1304 geboren und starb 1347. Das Meisterbildnis eines der kaiserlichen Zugtiere ist also das Werk eines Zehn- oder Elfjährigen.

Tafel 75 (J.T.T. 436). Die Statue des Ahnherrn der großen Familie Uësugi, bis zu dem leisen Ton von Satire die Plastik gewordene Figur eines Tosamakimono, ist die Stiftung seines Ururenkels Norikata (1335—1394).

Tafel 76 (J.T.T. 458), Tafel 77 (K. 235). Daitô Kokushi ist der Begründer des großen Tempels Daitokuji im Nordwesten von Kyôto, dem so viele der größten Geister der Zen-Sekte entstammen. Als Priester wird er in chinesischer Weise, auf dem Stuhle sitzend, dargestellt. Von der Holbeins würdigen Zeichnung des machtvollen Mönchskopfs gibt der Ausschnitt Tafel 77 eine Vorstellung. Die Aufnahme Tafel 76 ist im Gesicht mißraten.

Tafel 78 (J.T.T. 459). Nach der Inschrift von 1414 ist dieses Porträt des vierten Hausmeiers der Ashikagadynastie nach dem Leben gemalt, wahrscheinlich von dem Hofporträtisten Yukihide. Der schwächliche Genüßling ist fein charakterisiert, aber die Größe des alten Bildnisstiles ist längst zu steifem Formalismus entartet.

Tafel 79. Das Bild des Myôan, Abtes im Rokuonji (vgl. Tafel 84) trägt ein datiertes, leider oben verstümmeltes eigenhändiges Gedicht des Dargestellten, der wie viele Zenpriester als ausgezeichneter Kenner chinesischer Literatur und als Dichter in chinesischer Sprache einen Ruf hatte.

Tafel 80 (J. T. T. 63). Von der unvergleichlichen Pracht der Fujiwaradekoration gibt heute nur noch der Grabtempel des Fujiwara Kiyohira († 1126), die goldene Halle (Konjikidô) des von diesem mächtigen Fürsten mit ungeheurem Prunk ausgebauten Tempels Chûsonji Zeugnis. Auf dem Altar, unter dem die Asche des Stifters ruht, stehen Amida, sechs Formen der Gottheit Jizô und zwei der Weltenhüter, in der typischen, um alles andere als künstlerische Wirkung bekümmerten Anordnung. Das gesamte Holzwerk ist mit souveräner Gleichgültigkeit gegen materielle Bedenken mit Perlmuttereinlagen auf dem reichsten Goldlackgrund bedeckt.

Tafel 81. Nach diesem Spiegelkasten, einem der schönsten Denkmäler des Goldlacks der Kamakurazeit sind mehrere Kopien gefertigt worden, die in verschiedene europäische Sammlungen übergegangen sind.

Tafel 82. Datierung und Ortsbestimmung dieses einzigartigen Lackes sind zweifelhaft. Wahrscheinlich gehört er der Kamakurazeit an.

Tafel 83. Auf dem oberen Spiegel Herbstmotive, Chrysanthemum und Schilf, auf dem unteren Yamabuki (Kerria japonica) und stilisierte Vögel.

Tafel 84 (J.T.T. 118). Der Kinkaku ist der einzige Überrest des durch seine Pracht beinahe zur Legende gewordenen Lustschlosses des Ashikaga Yoshimitsu (1358—1408) im Nordwesten von Kyôto, das nach seinem Tode als Rokuonji zum Tempel geweiht wurde. Seinen Namen, der goldener Pavillon bedeutet, dankt er der Blattgolddecke, die das oberste Stockwerk innen und außen trug.

Tafel 86. Die Kraniche mit Kiefernzweigen im Schnabel symbolisieren die Insel ewiger Jugend, die nach chinesischer Legende im fernen Ostmeer, keinem Sterblichen erreichbar, liegt. Denn Kranich wie Kiefer verkörpern für den Chinesen, und daher auch für den Japaner, Jugendkraft und Schönheit bis ins höchste Alter.

Tafel 87 (Sh. M. I). Die Tempelüberlieferung schreibt die grandiose Landschaft dem großen Dichter und Maler Wang Wei (699—759), dem Schöpfer des südlichen Stiles der chinesischen Landschaft, zu und wird damit mindestens annähernd die richtige Zeitbestimmung geben. Der sanften Stimmungswelt der Sung gehört dieses Heldenlied nicht an. Trotzdem ist es in diesen Zusammenhang gebracht, weil für uns wenigstens die chinesische Stimmungslandschaft mit ihm anhebt.

Tafel 88 (Sh. M. I.). Mit welchem Recht die Tempelüberlieferung diese Herbstlandschaft, aus einer seit alter Zeit berühmten Gruppe von Landschaften der vier Jahreszeiten, dem unglücklichen Kaiser, Künstler und Mäzen Hui Tsung

zuschreibt, mag hier außer Betracht bleiben. Die Sungkunst des Verschweigens steht hier auf ihrer höchsten Höhe: hier ist sogar die eigentlich dargestellte Landschaft nicht auf dem Bilde. Um so stärker wirkt sie im Gefühl des Beschauers mit.

Tafel 89 (T. B. T. VIII). Der Priester Chung Jên, ein bekannter Landschafter aus Chehkiang, lebte um die Wende des 11. und 12. Jahrhunderts.

Tafel 90 (Sh. M. I). Li Ti, einer der größten chinesischen Blumenmaler, wurde um 1140 in die Leitung der Akademie in Peking berufen. Das Bildchen stammt aus der berühmten Sammlung der Ashikaga-Shôgune.

Tafel 91 (Sh. M. I). Zu der herben Art des Ma Yüan (Tafel 92 und 93) bildet die weiche Lyrik seines gleich großen Rivalen und Zeitgenossen Hsia Kuei einen gewissen Gegensatz. Beide haben die spätere Landschaftsmalerei fast ausschließlich beherrscht.

Tafel 92 und 93 (Sh. M. I und Kankojô). Ma Yüan ist das bedeutendste Mitglied einer Familie hervorragender Maler. Unter den Landschaftern der späteren Sung wird er mit seinem Akademiegenossen Hsia Kuei stets an erster Stelle genannt. Der Fischer (Tafel 92) gilt als sein schönstes Werk, obwohl eigentlich gar nichts auf dem Bilde ist: die Landschaft ergänzt die Phantasie, aber nur ein Künstler von höchsten Gnaden konnte sie so mächtig anregen.

Tafel 94 (T. B. T. IX). Der Meister ist in China verhältnismäßig wenig bekannt, obwohl er Mitglied der Sungakademie war, in Japan wird er um so höher geschätzt. Die beiden Landschaften, von denen hier eine wiedergegeben ist, die Begleitbilder einer ergreifenden Darstellung des unerlösten Buddha, gehören in der Tat, ebenso wie seine Figurenbilder (Tafel 112—114) zu den erhabensten Werken der ostasiatischen Malerei. Mit ihren weichen Formen und verschwimmenden Tönen nähern sie sich der Art der südlichen, von Wang Wei begründeten Schule.

Tafel 95 (T. B. T. IX). Kao Jan-hui, dem eine alte Überlieferung das unbezeichnete Bild zuschreibt, ist der chinesischen Literatur unbekannt; nur in japanischen Werken des 15. Jahrhunderts wird er erwähnt und in die Yüan-Zeit gesetzt. Er scheint ebenfalls den Überlieferungen der südlichen Schule zu folgen.

Tafel 96 (G. S. IV). Die zarte, dem Ma Yüan nahestehende, aber etwas jüngere Landschaft eines ungenannten und nicht bestimmbaren Malers weist besonders deutlich auf die Vorbilder der Meister hin, die in Japan die Renaissance der Sunglandschaft einleiten.

Tafel 97. Han Jê-cho ist ein Zeitgenosse des Kaisers Hui Tsung, der sich auch von ihm porträtieren ließ. Als Vogelmaler ist er besonders bekannt.

Tafel 98 (G. S. III). Dem Li An-chung, einem Zeitgenossen des vorigen, werden im Osten ziemlich alle alten oder alt scheinenden Wachtelbilder zugeschrieben. Das Original der Abbildung ist durch Überlieferung besonders gut beglaubigt und jedenfalls das Werk eines Meisters ersten Ranges.

Tafel 99a. Aus einem sehr unpoetischen „Stilleben", einem Korb mit Reiskuchen, über den ein Zweig mit Blättern und Früchten der Nandina domestica gelegt ist, hat die Hand des unbekannten Meisters ein lyrisches Gedicht von dem feinsten Stimmungszauber gemacht. Das kleine Juwel in Zeichnung, Komposition und Farbe entstammt wahrscheinlich der Ashikaga-Sammlung.

Tafel 99b. Die viel besungene Chao Chün, die schönste der Hofdamen des Hankaisers Yüan Ti (48—32 v. Chr.), wurde bei einem der zahllosen Friedensschlüsse mit den räuberischen Hunnen ihrem Fürsten zur Gemahlin gegeben und starb nach wenigen Jahren fern von China unter den wilden Nomaden. Die poetische Inschrift trägt die Bezeichnung eines Chou Ying, der zwischen 1368 und 1450 den höchsten akademischen Grad erreichte. Das Bild selbst ist älter. Es hat besonderen Wert als zweifellose Nachempfindung monumentaler Malerei, die uns so gut wie ganz verloren ist.

Tafel 100 (J. T. T. 507). Das Triptychon des historischen Buddha mit seinen Bodhisattva Monju und Fugen, aus dem nur das Mittelbild wiedergegeben ist, wird von der Überlieferung als Werk des Wu Tao-tzŭ (8. Jahrhundert) bezeichnet. Die chinesische Tradition sieht in ihm wohl mit Recht die größte aller Künstlerpersönlichkeiten Chinas und damit Ostasiens, einen genialen Neuerer, der auf fast allen Gebieten der Malerei die entscheidende Richtung gegeben hat. Von seinen Werken sind aber nur späte, mehr oder minder mechanische Kopien erhalten, die von seinem Wesen kaum eine Vorstellung geben können. Auch die grandiosen Bilder des Tôfukuji mögen zwar auf eine seiner Konzeptionen zurückgehen, wie fast die ganze spätere religiöse Kunst, stammen aber selbst erst aus der Sungzeit. Der Pinsel ist hier schon zu völlig selbständigem Leben erwacht.

Tafel 101 und 102. Beide Bilder stellen den Buddha dar, wie er nach Wochen einsamer Qualen dem Bodhibaum entgegenschreitet, in dessen Schatten ihm die große Erkenntnis und damit die Erlösung kommen wird. In dem Werke des unbekannten Sungmeisters, einer der erhabensten Schöpfungen religiöser Kunst, ist jeder Pinselzug Ausdruck und Kraft, in dem Yüan-Bilde alles weichliche Lyrik.

Tafel 103. Arhat sind die Jünger Buddhas, die für sich die Erlösung von Geburt und Tod erlangt haben, der höchsten Stufe, der welterlösenden Buddhaschaft, aber nicht teilhaftig werden. Die Zenkunst hat diese in schweren inneren Kämpfen um die Erlösung ringenden Gestalten besonders gern dargestellt, meist in Gruppen, von sechzehn, achtzehn, selbst fünfhundert. Auch Tafel 103 gehörte zu einer solchen Serie, von der aber nur fünf Bilder erhalten sind. Der chinesischen Literatur ist der Meister unbekannt. Nur japanische Quellen des 15. Jahrhunderts nennen ihn ohne weitere Angaben als einen sehr hervorragenden Künstler der Sung- oder Yüanzeit, und die Überlieferung japanischer Tempel schreibt ihm mit zweifelhaftem Rechte zahlreiche Arhatdarstellungen zu. Die erst vor wenigen Jahren entdeckten Berliner Bilder tragen seine volle Bezeichnung; sie verweist diesen Meister düsterer Phantastik in die Sungzeit und die Gegend von Ningpo, Provinz Chehkiang, die den Japanern besonders gut bekannt war.

Tafel 104 (K. 279). Die Arhatreihe, zu der das Bild gehört, ist mit die beste der zahlreichen Wiederholungen einer offenbar höchst berühmten chinesischen Gruppe, die gern auf den großen Sungmeister Li Lung-mien († 1106) zurückgeführt wird. Der Heilige sitzt in tiefste Meditation versunken; in seinem Schoße hat sich ein Sperlingspaar sein Nest gebaut.

Tafel 105 (J. T. T. 512). Auch zu diesem Bilde gibt es ähnliche, allerdings weniger gelungene Wiederholungen, die auf ein gemeinsames Vorbild schließen lassen. Yen Hui, dessen Bezeichnung es, ebenso wie das hier nicht abgebildete Gegenstück trägt, gehört zu den Meistern, die von den Japanern besonders geschätzt werden, während die chinesische Literatur sie fast ignoriert. T'ieh Kuai, einer der acht Unsterblichen des späten Taoismus, wird meist in der Gestalt eines lahmen Bettlers mit eiserner Krücke dargestellt, dem seine geistige Essenz in einem Atemhauche enteilt. Diese Form mußte sich der Zauberer suchen, als seine Anima, von einer Fahrt ins Land ewiger Jugend zurückgekehrt, seinen Körper nicht mehr vorfand und, um wieder Gestalt zu werden, in den Leib des ersten besten Sterbenden zu fahren gezwungen war.

Tafel 106 und 107. Das machtvolle Bild gehört zu einer ähnlichen Reihe wie Tafel 104, nur ist der Pinsel breiter und mit größerer Kraft geführt.

Tafel 108 (J. T. T. 427). Der Wiederaufbau der großen Tempel in Nara und die Wiederentdeckung der Tempyôskulptur, noch mehr aber das Eindringen der religiösen Kunst der Sung in Japan gibt der japanischen Plastik in der Kamakurazeit neues mächtiges Leben. Gerade die größten Talente wenden

sich von der glatten Schablone des Fujiwarastiles, der schließlich allerdings doch Sieger bleibt, den männlichen Idealen der vom Geiste des Zen durchdrungenen Sungkunst zu, die auch in schlichter menschlicher Gestalt den Ausdruck höchster geistiger Kräfte findet. Das Bildnis des greisen Shunjô, dem der große Tempel Tôdaiji in Nara seine Wiederherstellung verdankt, ist dafür ein schönes Zeugnis.

Tafel 109 (K. 254). Von den achtundzwanzig Statuen himmlischer Helfer, die sich um die tausendarmige Kwannon des Tempels Sanjûsangendô scharen, gibt Tafel 109 die besonders bezeichnende Figur des einsiedlerischen Asketen Bashisen wieder. Die ganze Gruppe geht wahrscheinlich auf Unkei zurück, den größten unter den Bildnern der Kamakuraperiode, der die Abkehr von der Konvention der Fujiwaraplastik vor allem verkörpert.

Tafel 110 und 111 (J. T. T. 411, 412). Das Bild des indischen Patriarchen Asangha, wie sein Gegenstück Vasubandhu, ist ein sicheres Werk des Unkei und wohl sein größtes. Das leere Schema, zu dem die Kunst der Fujiwara entartet war, ist hier völlig verlassen, der Geist leidender, streitender und siegender Menschlichkeit hat von neuem eine ergreifende Form gefunden.

Tafel 112—114 (Sh. M. II, K. 152). Über Liang K'ai siehe Tafel 94. Hui-nêng, der sechste chinesische Patriarch der Zensekte, zerreißt die buddhistischen Schriften. Denn die Erleuchtung kommt nur von innen, nicht von außen. Die heiligen Schriften sind dem, der sie versteht, nichts nütze, dem, der sie nicht versteht, schädlich. — Pu-tai (jap. Hotei), der Priester mit dem Reissacke, ist der späteren Welt einer der sieben Glückskobolde geworden. Aber in seiner skurrilen Gestalt verbirgt sich Maitreya, der Erlöser kommender Welten. — Li Po (Li Ta-po) wird heute noch als das größte poetische Genie Ostasiens geehrt.

Tafel 115—120a (Sh. M. II, T. B. T. IX, G. S. II). Der Priester Mu-hsi, mit Liang K'ai der gewaltigste Meister der Tusche in Ostasien, erfreut sich der besonderen Mißachtung der offiziellen Kritik in China, während die Japaner seit der Ashikagazeit ihr höchstes Ideal in ihm sehen und durch zahllose Nachahmungen ehren. Seine echten Werke sind die tiefste und mächtigste Offenbarung des Zengeistes — eben darum bedürfen und vertragen sie keine Erläuterung. Tafel 120a (T.B.T. IX) ist ein Teil eines Makimono mit den acht Landschaften des Tung-t'ing-Sees, die in China wie in Japan in Bild und Schrift von unzähligen Malern besungen worden sind. Das Motiv ist hier: „heimkehrende Fischerboote".

Tafel 120b (T. B. T. IX). Die Selbstbeschränkung im Sinne des Zen ist in den Bildern dieser Art, deren mächtige Tuschflecke kaum noch die Elemente der Darstellung andeuten, bis zur äußersten Grenze getrieben. Sie werden daher als der Prüfstein, der leere Pinselvirtuosität und wahre Empfindung untrüglich scheidet, über alles geschätzt. — Ying Yü-chien gehört zu den malenden Zenpriestern, die für die Kunst der jüngeren Sungzeit so viel bedeuten. Das Motiv der Landschaft „Bergdorf bei heiterer Brise" ist wieder eine der acht Schönheiten des Tung-t'ing-Sees.

Tafel 121 (Dôkôkwai). Die mächtige Berglandschaft ist im südlichen Stile gehalten. Sie entstammt der Ashikagasammlung.

Tafel 122 (N.S.), Tafel 123—125. Dem Schauplatze des feierlichen Teefestes wird stets die Gestalt eines winzigen Hüttchens von 4$^{1}/_{2}$ Matten (7$^{1}/_{2}$ Quadratmetern) gesamter Grundfläche gegeben, von denen der eigentliche Teeraum nur 3 Matten (5 Quadratmeter) einnimmt. Im einzelnen sind die Formen je nach der Schule des Chanoyu etwas verschieden. Über einer quadratischen Vertiefung (Abb. 122, l.) singt auf dem Feuer von Holzkohlen das Teewasser in dem eisernen Wasserkessel. Durch die kleine Türe in der Wand dahinter tritt der Leiter des Festes knieend ein. Rechts nimmt die Bildnische, deren Einfassung ein knorriger Stamm bildet — häufig ein kostbares Erzeugnis des fernen Indien oder der Südseeinseln —, das Kakemono auf, am liebsten einen der mächtigen Wortblöcke der großen chinesischen Kalligraphen, sonst ein schlichtes Tuschbild. Ein Räuchergefäß und eine Räucherwerkdose feinster und schlichtester Art (Tafel 125) zu Füßen des Hängebildes, eine Hängevase mit taufrischen Zweigen — etwa ein chinesischer Korb oder ein Stück Bambus, das einer der großen Meister gewählt und geschnitten — bildet im übrigen den einzigen Schmuck des Raumes. Der Pulvertee wird in Schalen (Tafel 123) gequirlt und von Hand zu Hand gereicht, nachdem er der Teeurne (Tafel 124) mit einem zierlichen Löffel entnommen ist. Diese Hauptgeräte des Teedienstes sind fast immer Werke des Töpfers. Auch für sie ist jede reichere Dekoration verpönt — die geflossenen Glasuren, deren wundervoller Reichtum den echt keramischen Formen erst das Leben gibt, werden allenfalls durch ganz einfache Ziermotive, etwa in Scharffeuerblau unter der mattroten Glasur, wie Tafel 123a, bereichert, und Alter und Gebrauch hauchen in den feinen Haarrissen eine zarte Patina über die Fläche.

Tafel 126 (K. 48). Die beiden närrischen Tempeldiener sind den Zengläubigen die Verkörperung jener Einfalt, die mehr ist als alle Weisheit der

Welt, daher das Lieblingsmotiv der Zenkunst. Der Meister der geistreichen Bilder, der rätselhafte Kaô, ist fast hundert Jahre vor den Bahnbrechern der chinesischen Renaissance schon so vollkommen des Sungstils Herr, daß er vielfach für einen Chinesen gehalten worden ist.

Tafel 127 (T. B. T. III). Shûbun, ein Priester des Shôkokuji in Kyôto, gilt mit Recht als der Vater der japanischen Landschaft chinesischen Stiles: Sesshû, Dasoku, der erste Kano und viele andere sind seine unmittelbaren oder mittelbaren Schüler. Leider vertragen seine feinen Landschaften die Verkleinerung nicht, das prachtvolle breite Tuschbild der beiden irren Weisen gibt aber wenigstens von der Kraft seines Pinsels eine Vorstellung.

Tafel 128 (nach einem Farbenholzschnitt, T.B.T.III). Daruma, ein indischer Fürstensohn, wurde der erste chinesische Patriarch der Zensekte. Die mächtige Halbfigur dieses ersten und größten Zenheiligen ist daher eines der Lieblingsmotive der Künstler des 15. Jahrhunderts, die fast alle als Priester oder Laienbrüder seinem Glauben anhingen (vgl. Tafel 130, 144). Der Meister des Bildes, Dasoku, ein Schüler des Shûbun, macht keine Ausnahme: er zog sich in höherem Alter in das Kloster Shinjuan des Daitokuji zurück.

Tafel 129 (B. Sh. 2).

Tafel 130 (Sh. T.), Tafel 131 (B. Sh. 6). Keishoki, ein Priester des Zentempels Kenchôji in Kamakura, wurde Schüler des Shûbun und, bei einem zweiten Aufenthalte in Kyôto, des Geiami (s. Tafel 132). Er ist einer der größten und originellsten japanischen Landschafter. Tafel 131, „Schneedämmrung in Chiang-t'ien", ist einem Album mit den acht Landschaften des Tung-t'ing-Gebietes entnommen.

Tafel 132 (T. B. T. III). Geiami, der Sohn und Schüler des Nôami, dessen Lehrer wiederum Shûbun war, gehört als Künstler und künstlerischer Berater zum nächsten Freundeskreise des Ashikaga Yoshimasa (1435—1490), des begeisterten Sammlers und Kunstfreundes.

Tafel 133 (Sh. T.). Auch sein Sohn Sôami, einer der größten japanischen Landschafter, die „Wiedergeburt des Mu-hsi", bekleidete eine ähnliche Vertrauensstellung am Hofe des fürstlichen Mäzens, die er auch unter seinen Nachfolgern nicht verlor.

Tafel 134 (Sonderveröffentlichung des Shimbi Shoin), 135 (T. B. T. IV), 136, 137 (S.), 138 (S. G.), Textabb. 3 (S. G.). Der Priester Sesshû ist vielleicht die gewaltigste aller Künstlerpersönlichkeiten Japans und sicherlich der größte unter den zahlreichen genialen Meistern, die die überströmende Schöpferkraft

des 15. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Die Jahre 1467—1469 verlebte er in China, wo er mit Ehren überhäuft, selbst vom kaiserlichen Hofe mit Aufträgen bedacht wurde. Aber die dämonische und doch von weiser Mäßigung beherrschte Kraft seiner Werke verrät keinerlei Einwirkung der gleichzeitigen chinesischen Malerei. Seine Lehrer sind vielmehr, neben Shûbun, den er als seinen geistigen Ahnen verehrte, die großen Meister der Vorzeit, die Mu-hsi, Liang K'ai, Ma Yüan, Hsia Kuei, die Vorbilder also, denen nahe zu kommen den Ehrgeiz seiner japanischen Zeitgenossen vollauf befriedigte. Sie kennen zu lernen, hatte er zweifellos in China die beste Gelegenheit, aber gerade ihm war es nicht schwer, seine Selbständigkeit zu behaupten. Die unerschöpfliche Phantasie, die selbst in dem Riesenwerke der 15 Meter langen Rolle des Fürsten Mori (Ausschnitt Tafel 134) nicht einen Augenblick erlahmt, der farbige Reichtum seiner Tusche und die von keinem erreichte Kraft des Pinsels machen ihn zum größten Landschafter Ostasiens, eignen aber auch seinen Tier- und Menschengestalten (Tafel 136, 137). Und er ist schlechtweg der Meister jener aufs letzte zusammengedrängten Bilderschrift, in der sich der Geist des Zen seinen vollkommensten Ausdruck geschaffen hat (Textabb. 3 — zwei der acht chinesischen Landschaften, „heimkehrende Fischerboote" und „Herbstmond von Tung-t'ing", auf einem Blatte — und vor allem Tafel 138). Die stille und selbstverständliche Empfindung der edelsten Sungwerke ist freilich seiner nur zu bewußten Titanenkraft versagt.

Tafel 139 (K. 134), 140 (B. SH. 8). Der Priester Sesson aus der Nordprovinz Hitachi gehört schwerlich zu den eigentlichen Schülern Sesshûs, wie meist angenommen wird, steht ihm aber sehr nahe. Der üppige, fast spielerische Reichtum seiner Erfindung und die vollkommene Beherrschung des Pinsels weisen ihm die Stelle unmittelbar neben seinem großen Vorbilde zu.

Tafel 141 (B. SH. VI). Vielleicht ein Werk des Shûgetsu, der Sesshû nach China begleitete und von seinen Schülern ihm am nächsten kommt.

Tafel 142 (T.B.T. IV). Kano Masanobu wurde der Stammvater des Kanohauses, das vom Beginne des 17. Jahrhunderts an den Hof des Kaisers und der Hausmeier, wie der kleinen und großen Feudalfürsten mit behördlich approbierter Kunst versorgte. Er selbst, ein Schüler des Sôtan und daher Enkelschüler des Shûbun, gehört zu den liebenswürdigsten Landschaftern der mittleren Ashikagazeit, soweit die außerordentlich geringe Zahl seiner erhaltenen Werke zu urteilen gestattet.

Tafel 143 (T.B.T.IV). Erst in den späten Arbeiten von Masanobus Sohn Motonobu macht sich die Wandlung zum künstlerischen Schema leise geltend. Sie stehen in scharfem Gegensatze zu der stürmischen Kraft seiner Frühwerke und der freien Tuscharchitektur seiner reifen Jahre (Tafel 143), die unter den edelsten Schöpfungen der Ashikaga ihren Rang behaupten.

Tafel 144. Die mächtige Halbfigur des Daruma im roten Mantel, dessen Farben leider durch Waschen bis auf einen Hauch zerstört sind, trägt den Stempel des Sôami (Tafel 133), mit dem sie nichts zu tun hat. Näher steht das Bild der Hasegawaschule, die sich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts von der nach einem der Namen Sesshû's benannten Unkokuschule abzweigt.

Tafel 145 (T. B. T. IV). Auf ihren Begründer Tôhaku fällt noch ein später Strahl der Sonne Sesshû. Der sehr unwirkliche und doch innerlich so lebendige Affe, eines der schönsten Werke seines machtvollen Pinsels, ist die Verkörperung eines tiefsinnigen buddhistischen Gleichnisses: er greift nach dem Spiegelbild des Mondes im Wasser, das er doch niemals fassen, nur zerstören kann.

Tafel 146. Der Nishi Hongwanji besteht im wesentlichen aus Teilen des von dem Regenten Hideyoshi erbauten Momoyamapalastes, die von dem dritten Hausmeier der Tokugawadynastie Iyemitsu 1632 dem Bischof des Tempels geschenkt wurden. Die Dekoration entstammt späterer Zeit. Die erhöhte Plattform im Hintergrunde mit dem ausgemalten Tokonoma ist durch reich geschnitzte durchbrochene Fülltafeln von dem vorderen Saale geschieden.

Tafel 147 (K. 208). Für die Ausmalung dieser reichen Palastanlagen hat der Schüler des Motonobu, Eitoku, den Stil gefunden. Die Hunderte von Wandbespannungen, Schiebetüren und Setzschirme, die aus seiner blühenden Werkstatt hervorgingen, mit ihren reichen, räumlich oft riesenhaften Dekorationen sind bis zum heutigen Tage das Vorbild für die Ausstattung vornehmer Repräsentationsräume geblieben.

Tafel 148 (T. B. T. V). In etwas zu sehr gewolltem Gegensatze zu der — in diesem Buche ignorierten — Kanoakademie kehren zu Beginn der Tokugawazeit einige originelle Geister zu dem Tuschstil der Ashikagakunst und seinen Vorbildern, den Werken der Sung, zurück. An ihrer Spitze steht neben dem Priester Shôkwadô, einem der größten Pinselvirtuosen Japans (Textabb. 4), der seltsame, von Legenden umwobene Miyamoto Niten, Vasall der Fürsten von Higo, der größte Fechtmeister des neueren Japan und Erfinder eines eigenen „Stils“ des Kampfes mit zwei Schwertern, Schmied sehr eigenartiger

Stichblätter, Poet und Maler. Das witzige Bild Tafel 148 ist die freie Wiederholung eines Liang K'ai (Tôkyô, Sammlung des Grafen Sakai), hinter dessen anschaulicher Kraft es allerdings weit zurückbleibt.

Tafel 149. Die universale Begabung des Kôetsu, der als Dichter, Schnitzer, Töpfer und Lackmeister hohen Ruhmes genießt, findet ihren stärksten Ausdruck doch in den Werken seines Pinsels. Unter den Schönschreibern seiner Zeit steht er mit Shôkwadô und Nobutada an erster Stelle, unter den Malern hat er überhaupt nicht seinesgleichen. Schüler des Kaihoku Yûshô, eines Kanomeisters, knüpft er an die fast vergessene Überlieferung der höfischen Tosarollen an, die er mit dem Geiste der Ashikagamalerei durchdringt. So erreicht er mit strenger Beschränkung auf das wesentliche stärkste dekorative Wirkung. Das Gedichtblatt, auf dem der Herbstwind über die früchteschweren Halme braust, spiegelt in seinem Bilde die allgemeine Stimmung des von Kôetsus kühner Hand geschriebenen Liedes wieder.

Tafel 150 (T. B. T. V). In der entzückenden Hirschrolle, aus der die Abbildung einen Ausschnitt wiedergibt, hat sich Kôetsu mit seinem größten Schüler Sôtatsu zu gemeinsamer Arbeit verbunden. Erst die Herbstlieder von der Meisterhand des Lehrers gibt den köstlichen Tierhieroglyphen des Schülers den rechten Sinn.

Tafel 151 und 152. Kôetsus Enkelschüler, der nicht minder universell begabte Kôrin, hat den durchaus fertigen Stil seines großen Vorgängers mit einem gewissen Hohne gegen das Philistertum nicht selten bis zur Pose übertrieben. In dem abgebildeten Fächer aber ist starke dekorative Wirkung mit dem feinsten Sinne für das stumme Leben der Pflanze glücklich gepaart. Den Ruhm Kôrins in Europa haben seine Lacke, oder besser die mehr oder weniger gelungenen Nachbildungen seiner Lacke, begründet. Im allgemeinen zeigen sie aber seine Neigung zur Übertreibung, die bis zum bewußten Verblüffenwollen geht, noch deutlicher als seine Bilder. In seiner schönsten Arbeit freilich, dem Kasten (Tafel 152 und Textabb. 5), mit den majestätischen Kuppen des Miwaberges, dem Tempeltore und dem feierlichen Zuge dunkler Kryptomerien, gehen Stoff und Form zu einem Bilde von so überwältigender Großartigkeit zusammen, wie kaum je in einem Werke der Lackkunst.

Tafel 153 (T. B. T. V). Kôrins Bruder Kenzan ist in Europa vor allem als Töpfer bekannt, allerdings weniger durch seine Werke, die selbst in Japan kaum aufzufinden sind, als durch ihre zahllosen Nachbildungen. Auch er ist in erster Linie Maler.

Tafel 154 gibt vier Proben der echt japanischen Stichblattkunst, die erst im 17. Jahrhundert zu vollem Leben aufblühte, als die Errichtung zahlreicher kleiner Fürstenhöfe in den Provinzen ihre Meister von den Schulfesseln Kyôtos befreite. 154 d ist das Werk eines frühen Plattners, dem Wesen nach noch ein Stück Rüstung, mit keinem anderen Zierrat als ausgesparten streng stilisierten Kiefern, 154 b der Gegenpol, die Arbeit eines Stichblattmeisters der mittleren Ashikagazeit mit Chrysanthemum in spitzenartig feiner Durchbrechung. 152 a, das Meisterwerk des Akasaka Tadamasa (gest. 1657) mit einer Sakeschale, und 154 c, von Umetada Myôju (1558—1631) mit dem Buddha auf seinem Gange zum Bodhibaume, bezeichnen die spätere malerische und doch durchaus stoffgerechte Gestaltung dieses wichtigsten Teiles des Schwertbeschlages.

Tafel 155. In der Ashikaga- und Tokugawazeit geben eigentlich nur noch die Masken für das lyrische Nôdrama, das seit dem 15. Jahrhundert von Hof- und Schwertadel eifrig gepflegt wurde, dem Plastiker Gelegenheit zu persönlichen Schöpfungen, innerhalb der Grenzen freilich, die durch die fest bestimmten Maskentypen gezogen sind. Die rot bemalte Dämonenmaske (155 a) und der blaue Kobold (155 d) sind Arbeiten eines sonst unbekannten Shigeyoshi, die Maske des Priesters Shunkwan, dessen Aufruhr gegen die Herrschaft der Taira und tragischer Tod in der Verbannung (1178) das Motiv eines bekannten Nôspieles bilden, stammt von Deme Zekan (1527—1616), dem bedeutendsten Meister der großen Schnitzerfamilie Deme, die Maske der Hashihime (155 c), des dämonischen Geistes einer eifersüchtigen Frau, trägt keine Meisterbezeichnung.

Tafel 158 (SH. T). Der Meister ist nur durch dieses Werk bekannt. Seine gedrängte Kraft und mächtige Pinselführung heben ihn aber über die meisten Mingmaler, auch die berühmtesten, weit hinaus.

Tafel 159 (T. B. T. X). Tai Wên-chin erfreute sich der besonderen Ungnade der gleichzeitigen Akademiemeister, die ihn nach der Überlieferung auf jede Weise verfolgt und geschädigt haben sollen. Die glücklichen Kombinationen von Sungmotiven, die seine Bezeichnung tragen, machen aber den eifersüchtigen Zorn der Akademieprofessoren nicht eben verständlich.

Tafel 160 (a). Während Chiang Sung, für uns eines der ursprünglichsten und stärksten Talente der Mingzeit, von der akademischen Kritik als bäurisch und gemein verworfen wird, findet Hsieh Shih-chien mit seinen schönen Sammlungen von Erinnerungen (b, Teil eines Makimono) ihre volle Anerkennung.

Tafel 161 (T. B. T. XII). Die reizenden Landschaften „in der Art der großen Sung- und Yüanmeister“ zeigen schon eine gewisse Abhängigkeit von der europäischen Landschaftsauffassung.

Tafel 162 (B. SH. 22) gehört zu den wenigen Werken der „Literatenmalerei“, die es wirklich zu einer bedeutenden Bildwirkung bringen.

Tafel 163 (SH. T.), 164 (M. G.), 165 (K. 288). Maruyama Ôkyo ist aus der Kanoschule hervorgegangen, hat aber später neben den selbst von Europa beeinflußten Meistern der Mandschuzeit holländische Bilder und Kupferstiche mit rührender Ehrfurcht studiert. Sicherlich ging sein Ehrgeiz häufig nicht weiter, als die zweifelhafte Korrektheit seiner westlichen Vorbilder zu erreichen. Aber das der Erfassung des Lebens gewöhnte Auge des Ostasiaten hat ihn selbst in seinen „realistischen“ Bildern Lebensbewegungen sehen lehren, die kein Europäer verstand, und die strenge Zucht des Pinsels bewahrt ihn immer wieder davor, sich auf der staubigen Straße der Naturnachahmung zu weit zu verirren (Tafel 163). In seinen glücklichsten Momenten hat der durchaus geniale Meister mit den einfachen Mitteln der ostasiatischen Technik wahre Zauberbilder feinster Stimmung geschaffen (Tafel 164 und 165).

Tafel 166 (K. 49). Der merkwürdigste Vertreter der von Ôkyo begründeten Maruyamaschule ist der originelle Nagasawa Rosetsu, der eine an Frechheit grenzende Virtuosität des Pinsels mit unerschöpflichem Witze der Komposition verbindet.

Tafel 167 (G. S. I). Das phantastisch virtuose Bild gehört zu den glücklichsten Eingebungen des Watanabe Kwazan, der sonst dem preziösen Manierismus der Literatenmalerei anhängt.

Tafel 168 (nach Farbenholzschnitt K. 108). Die Abbildung gibt ein Blatt des berühmten Hikoneschirms wieder, auf dem ein unbekannter Kanomeister eine modisch gekleidete Gesellschaft von Damen und Herren die vier altchinesischen Künste (Schreiben, Malen, Saitenspiel und Schach) persiflieren läßt, das klassische, fast pervers elegante frühe Meisterwerk der Ukiyoë-Malerei, deren späteste Frucht der japanische Farbenholzschnitt ist. Zweifellos hat die zierliche Figurenmalerei der Ming wesentlichen Anteil an der Ausbildung dieses Stiles.

TAFELN





China, vorchr. Zeit *Sakralgefäß* *Berlin*

Bronze

H. 45 cm



China, vorchr. Zeit | *Sakralgefäß* | *Berlin*

Bronze

H. 36 cm





China, vorchr. Zeit

Sakralgefäße

Bronze

H. 28 und 19.5 cm

Berlin



China, vorchr. Zeit — *Bronzeglocke* — *Berlin*

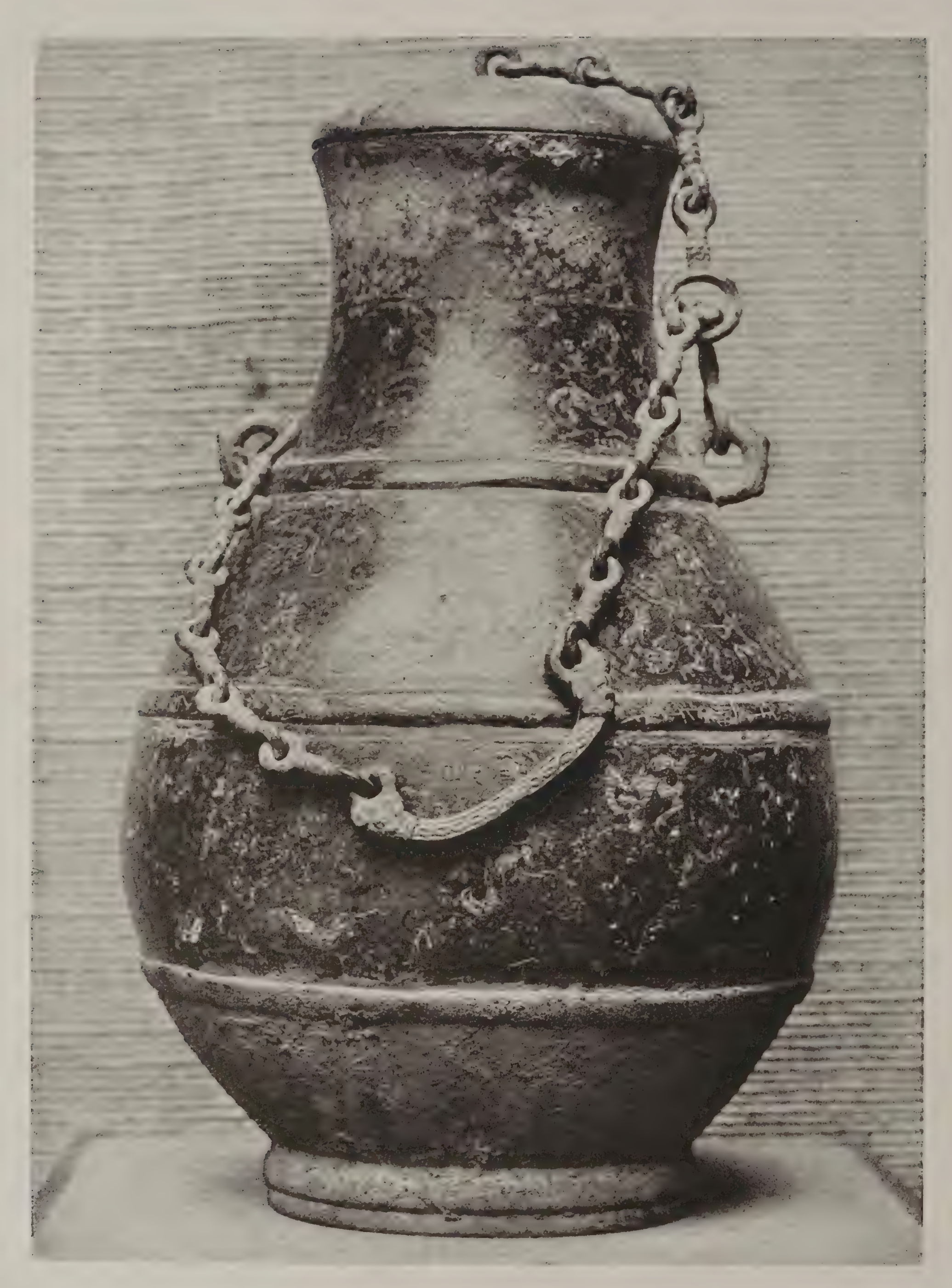
H. 61 cm



China, um Chr. Geb. **Sakralgefäß** *Freiburg i. Br.*

Bronze

H. 47 cm



China, um Chr. Geb. — *Sakralgefäß* — *Berlin*

Eingelegte Bronze

H. 38 cm



China, um Chr. Geb. *Statuette eines Knaben* *Berlin*

Ton, ursprünglich bemalt

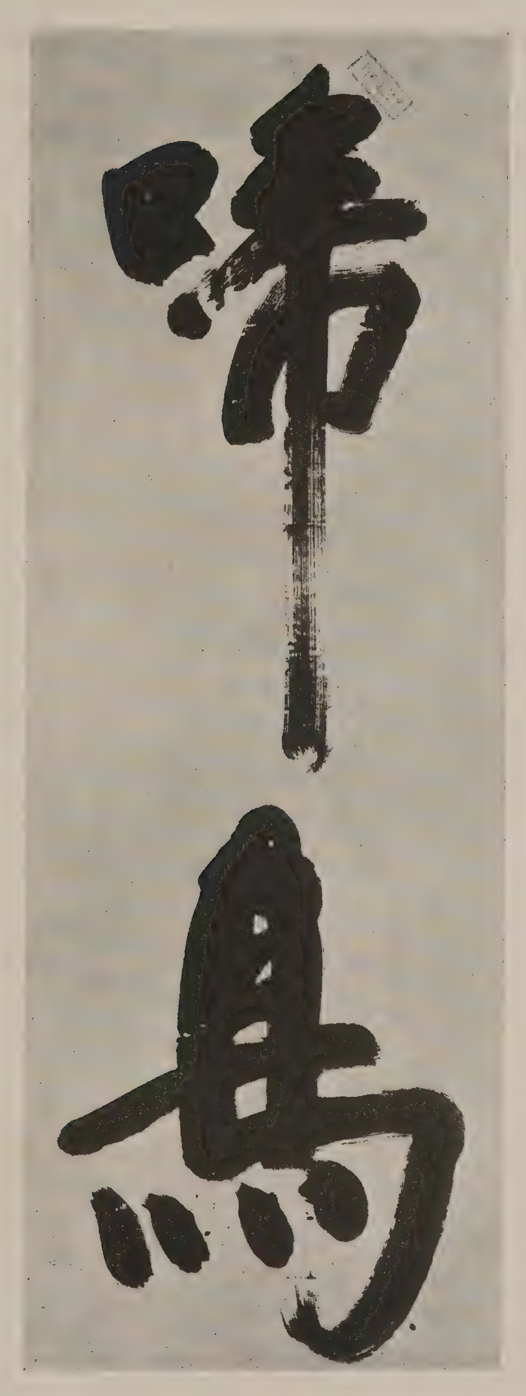
H. 30 cm

造一切　尊經一部運此善根奉
資　文皇帝獻皇后汎禪艘遊
法海盡有慾證无生令上長
居一大清晏八表清河公主永
延福壽長扇母儀張上宮贊
楊陰教助輝女範七世父母万
含識並乘法駕俱會佛道

China, um 600

Buddhistischer Text
Tusche auf Papier
H. 19,5 cm

Tôkyô, Graf Tanaka



Wu-chun,
China, † 1249

Tôkyô,
Graf Sakai

Kalligraphie
Tusche auf Papier
H. 120 cm



Japan, Ende 7. Jahrh. *Östliche Pagode des Yakushiji* *Nara*

H. 33,7 m



Japan, Anf. 7. Jahrh. — **Kwannon** — *Traumhalle, Hôryûji, Nara*

Holz

H. 2 m



Japan, um 630 — *Maitreya* — *Chûgûji, Nara*

Holz

H. 157 cm



Japan, um 640 — **Maitreya** — *Tôkyô, Kais. Slg.*

Bronze

H. 41,5 cm



Japan, um 640 — Maitreya — *Tôkyô, Kais. Slg.*

Bronze

H. 41 cm



Japan, um 660 — **Bodhisattva** — *Kondô des Hôryûji, Nara*

Wandgemälde

H. etwa 250 cm



Japan, um 660 — **Kwannon** — *Tôindô des Yakushiji, Nara*

Bronze

H. 182 cm



Japan, 697

Yakushi

Bronze

H. m. Basis 425 cm

Yakushiji, Nara



Japan, Anf. 8. Jahrh. Amitabha-Trinität *Hôryûji, Nara*

Bronze

H. d. mittl. Figur 31 cm

Japan, um 736 — *Hokkedô* — *Tôdaiji, Nara*

L. 25 m





China,
7. Jahrh.

Grab des Kaisers T'ai Tsung (627—650)

Hsianfu

Steinskulpturen
H. etwa 160 cm



Japan, Mitte 8. Jahrh.

Weltenwächter
Ton, bemalt
Ganze H. 164 cm

Kaidanin des Tôdaiji, Nara



Japan, Mitte 8. Jahrh. — **Wachtgottheit** — *Hokkedô des Tôdaiji, Nara*

Ungebrannter Ton, bemalt

Ganze H. 167 cm



Japan, 8. Jahrh. **Buddhahaupt** *Berlin*

Holz

H. 44,5 cm



Japan, Mitte 8. Jahrh. | Kwannon | *Shôrinji, Nara*

Gelackter Stoff

H. 303 cm



Japan, um 750? Kwannon *Nara, Tamai*

Holz



Japan, um 750 — **Tanzmaske** — *Tamukeyama, Nara*

Bemaltes Holz



China, 8. Jahrh. **Bronzespiegel** *(Rückseite)* *Shôsôin, Nara*

Durchm. 44 cm



China, 8. Jahrh. — **Spiegel** (Rückseite) — Shôsôin, Nara

Bronze, mit Einlagen von Perlmutter una Bernstein

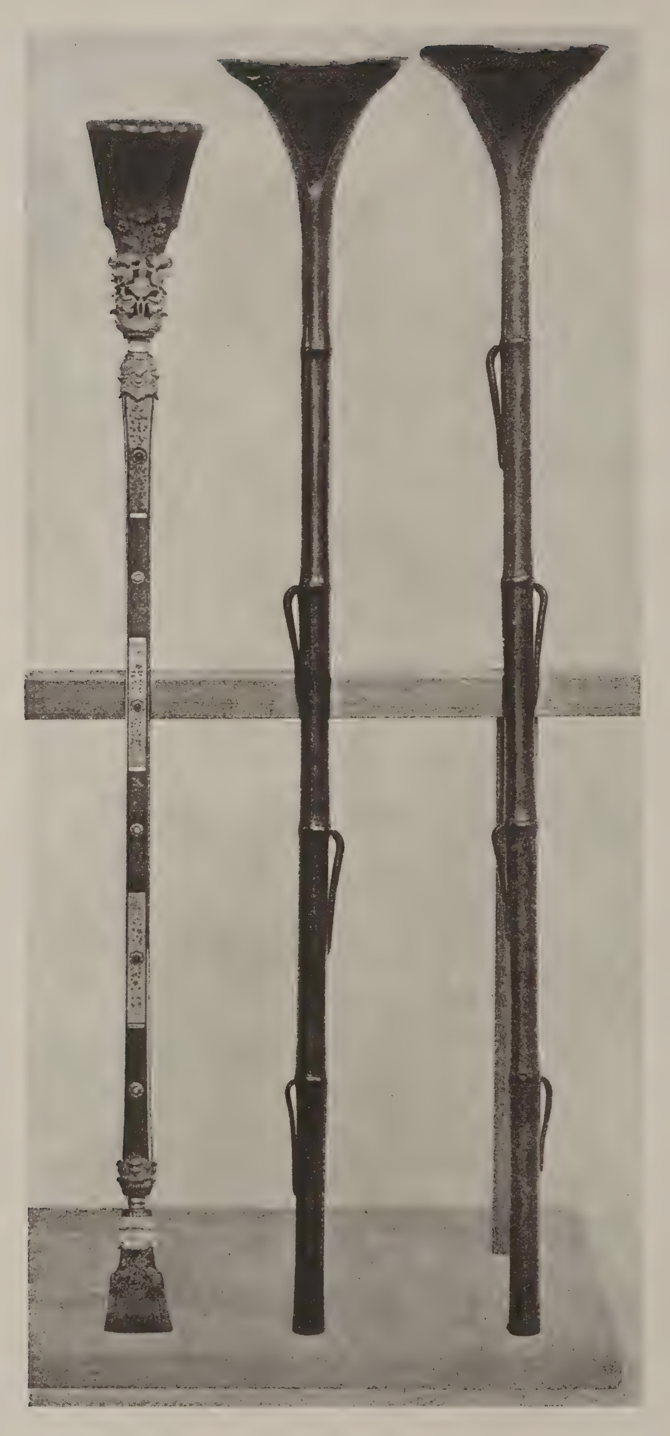
Durchm. 40 cm



China, 8. Jahrh. Lederschachtel *Shôsôin, Nara*

Schwarz gelackt, mit Einlagen von Perlmutter, Bernstein und untermaltem Kristall

Durchm. 26 cm



China, 8. Jahrh. Priesterstäbe *Shôsôin, Nara*

Rhinozeros-Horn und Schildpatt

L. 60,5, 60 und 57,5 cm



China, 8. Jahrh. Saiteninstrument *Shôsôin, Nara*
Sandelholz mit farbigen Holzeinlagen
L. 97 cm



China, 8. Jahrh. Saiteninstrument *Shôsôin, Nara*
Sandelholz, mit Einlagen
L. 98,5 cm



Japan, um 770 *Šri* *Yakushiji, Nara*

Farben auf Leinwand

H. 53 cm



Japan, 791 *Weltenwächter* *Kôfukuji, Nara*

Gelackter Stoff

H. 140 cm



Japan, um 800 — *Der Priester Ryôben (689—753)* — *Kaisandô des Tôdaiji, Nara*

Holz, bemalt

H. 94 cm



Japan, 9. Jahrh. *Singender Engel* *Akishinodera, Nara*

Kopf Holz, Körper gelackter Stoff

H. 227 cm



Japan, um 900 — *Die Kaiserin Jingû (?170—269)* — *Yakushiji, Nara*

Bemaltes Holz

H. 36 cm



Japan, um 900 — **Kwannon** — *Kwanshinji, Kawachi*

Holz

H. 100 cm





Japan, 10. Jahrh. — *Kwannon* — *Hokkeji, Nara*

Holz

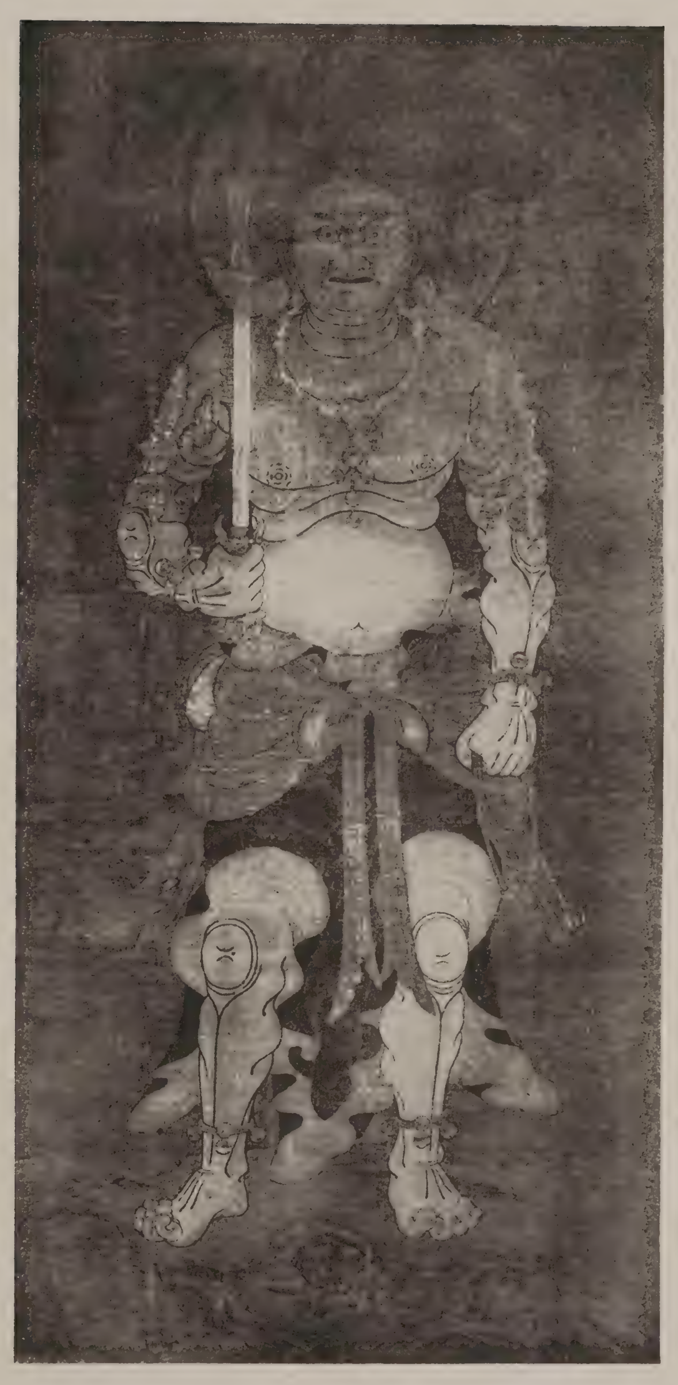
H. 98 cm



Japan, 10. Jahrh. *Kwannon* *Murôji, Yamato*

Bemaltes Holz

H. 91 cm



Japan, 10.–11. Jahrh.
Kopie nach Original
von 838

Fudô
Farben auf Seide
H. 166 cm

Manjuin, Kyôto



Japan,
2. H. 9. Jahrh.

Die Gottheit Fudô
Farben auf Seide
H. 165 cm

Kôyasan



Ausschnitt aus 42



Japan, 10. Jahrh. | *Amitabha* | *Hokkeji, Nara*

Farben auf Seide
H. 185 cm



Japan, 11. Jahrh. *Landschaft mit Pagode* *Ôsaka, Fujita*

Farben auf Seide

H. 178 cm



China, 10?, 13. Jahrh.?

Landschaft am Ya
Tusche a
H. 43



-tse (Ausschnitt) *Früh. Slg. Tuan Fang*
Seide
n



Japan, 12. Jahrh. Der Buddha *Jingoji, Yamashiro*

Farben auf Seide

H. 160 cm



Japan, 13. Jahrh.

Amitabha
(Ausschnitt)
Gold und Farben auf Seide
H. 47 cm

Konkaikômyôji, Kyôto



Japan, 12. Jahrh. — **Bodhisattva** *(Ausschnitt)* — *Berlin*

Gold und Farben auf Seide

H. 43 cm



Japan, 13. Jahrh. *Jizô* *Berlin*
Farben auf Seide
H. 117 cm



Japan, 11. Jahrh. — Der Buddha — *Kôfukuji, Nara*

Holz

H 107 cm



Japan, 14. Jahrh. *Manjušri* *Chionji, Tango*
Holz, bemalt



Japan, Ende 12. Jahrh. *Höllenszene (Teil)* *Tôkyô, Baron Takahashi*

Farben auf Papier

H. 26 cm



Mitsunaga,
Japan, Ende 12. Jahrh.

Zuschauer bei einem Brande
(Ausschnitt)
Farben auf Papier
H. 42,5 cm

Tôkyô, Graf Sakai



Mitsunaga, Japan, Ende 12. Jahrh.

Brand im Kaiserpalast
(Ausschnitt)
Farben auf Papier
H. 42,5 cm

Tôkyô, Graf Sakai



Japan, 13. Jahrh.

Heijimonogatari I
(Entführung des Kaisers)
Farben auf Papier
H. 42,5 cm

Boston



Heijimonogatari II

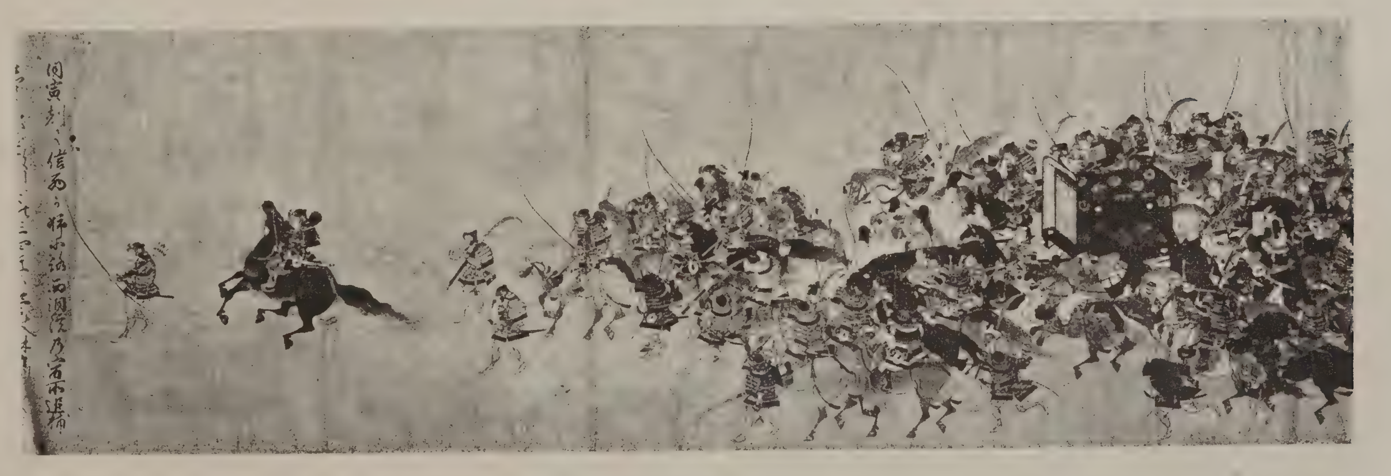


Heijimonogatari III

Gemetzel im Schlosse des Shinzai



Heijimonogatari IV



Heijimonogatari V
Abzug der Mordbrenner



Ausschnitt aus 57 a



Ausschnitt aus 57 b

60

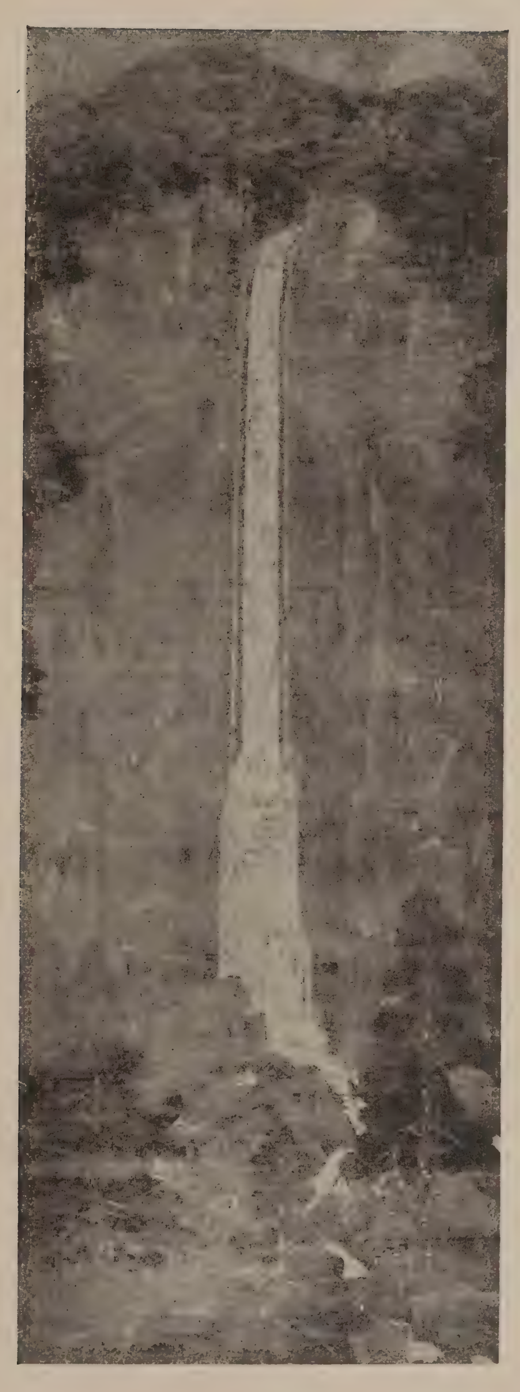
Ausschnitt aus 58 a



Japan, 1220

Sugawara Michizane (845–903) beim Bogenschießen
(Ausschnitt)
Farben auf Papier
H. 52 cm

Kitano Jinja, Kyôto



Japan, 13. Jahrh. *Tôkyô, Slg. Akaboshi*

Der Nachi-Wasserfall

Farben auf Seide

H. 160 cm



Eni, Japan, 1299

Der Priester Ippen (1239
(Au
Farben
H.

6.



1289) auf der Wanderung
hnitt)
uf Seide
cm

Kwankikôji, Kyôto



Tosa Mitsunobu, Japan, 1503 — *Landschaft mit Sugawara Michizane (845–903)* — *Kitano Jinja, Kyôto*

(Ausschnitt)

Farben auf Papier

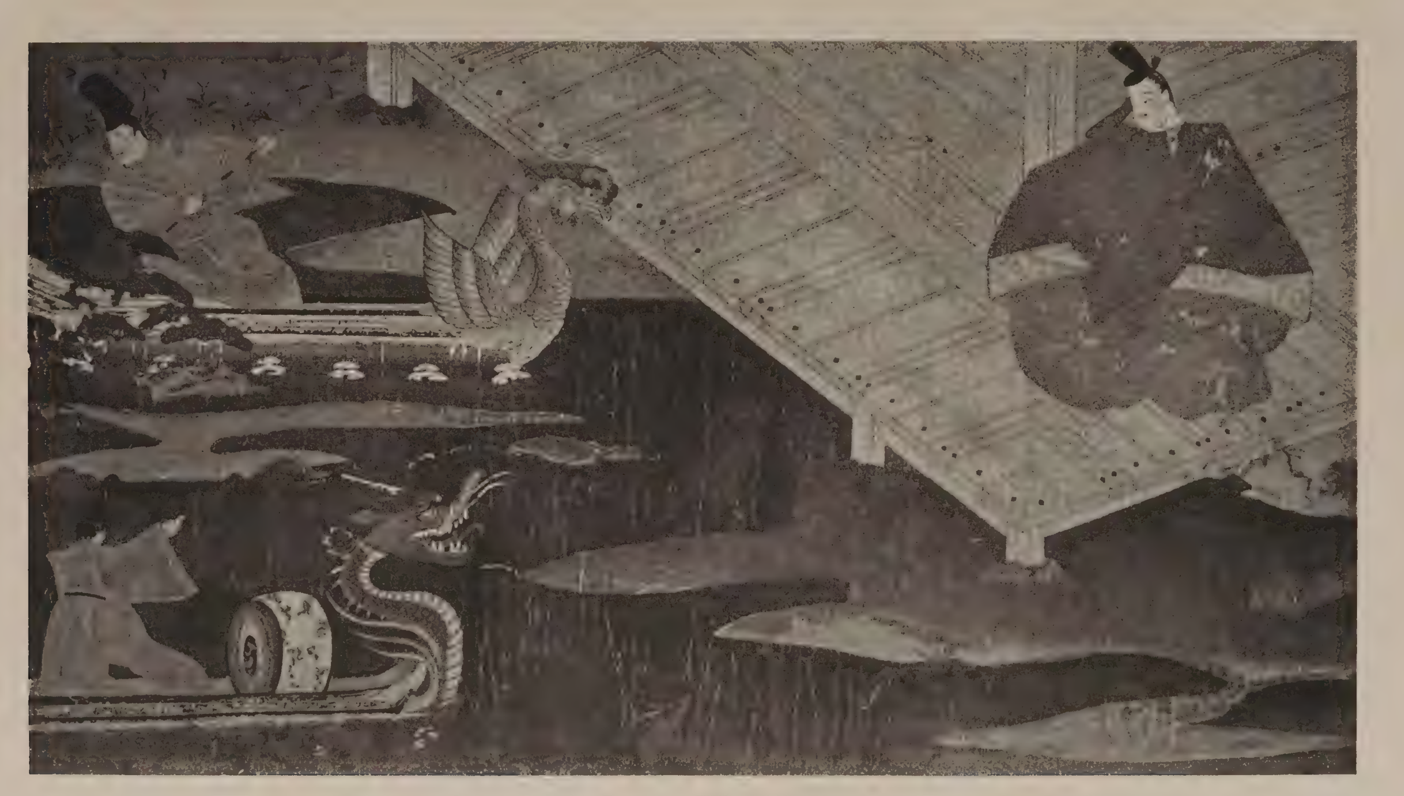
H. 35 cm



Japan, um 1164

Titelbild zu einem buddhistischen Texte
Gold, Silber und Farben auf Papier
H. 26 cm

Itsukushima, Aki



Japan, 13. Jahrh. *Bootfahrt am Kaiserhof (Ausschnitt)* *Tôkyô, Vic. Akimoto*

Farben auf Papier

H. 26 cm



Japan, Ende 12. Jahrh. Minamoto Yoritomo *(1147—1199)* *Jingoji, Yamashiro*

Farben auf Seide

H. 140 cm



Japan, 13. Jahrh.

Die Dichterin Saigû (929—985)
Leichte Farben auf Papier
H. 27 cm

Tôkyô, Baron Takahashi



Japan, 13. Jahrh. | *Der Dichter Tsurayuki (883—946)* | *Tôkyô,*

Leichte Farben auf Papier | *Baron Takahashi*

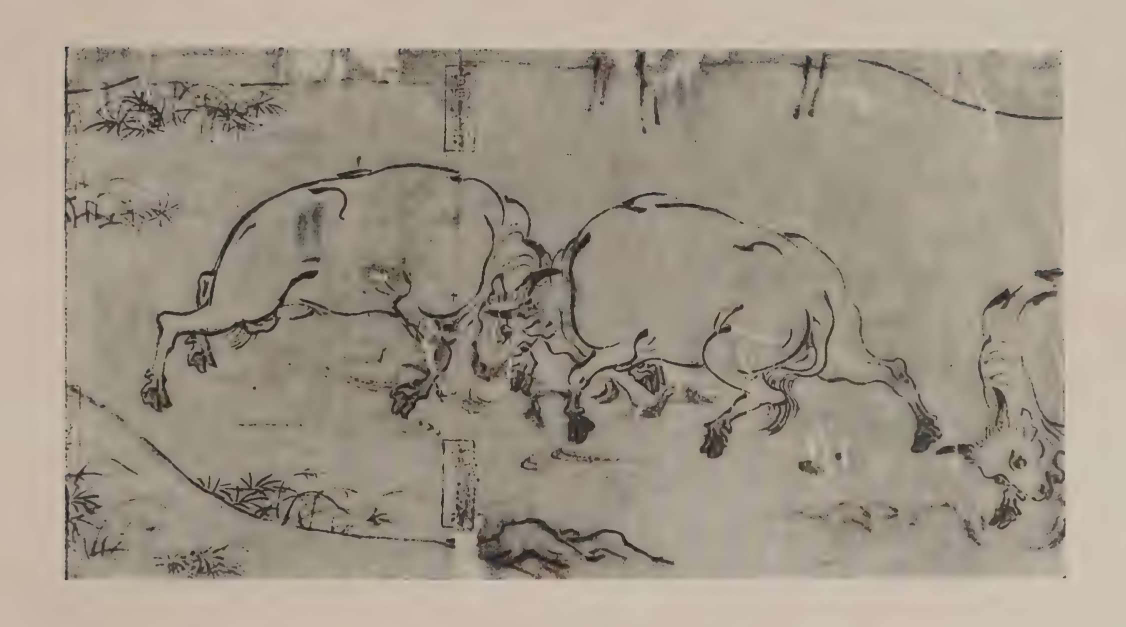
H. 30 cm



Japan, 1247

Der Chujô Suëchika
Leichte Farben auf Papier
H. 29 cm

Tôkyô, Graf Tokugawa Satotaka





Japan, 13. Jahrh.

Stiere und Pferde
(Ausschnitte)
Tusche auf Papier
H. 30 cm

Kôzanji, Yamashiro



Sanetada, Japan, 1314-15 — **Stier** — *Tôkyô*

Leichte Farben auf Papier

H. 27 cm



Japan, 2. H. 14. Jahrh. *Uësugi Shigefusa (um 1250)* *Meigetsuin, Kamakura*

Holz

H. 69 cm



Japan, um 1330 — *Abt Daitô Kokushi (1282—1337)* — *Daitokuji, Kyôto*

Farben auf Seide

H. 114 cm



Ausschnitt aus 76



Japan, um 1420 — *Ashikaga Yoshimochi (1386—1428)* — *Jingoji, Yamashiro*

Farben auf Seide

H. 117 cm



Japan, 1546 — **Bischof Myôan** *(1480—1567)* — *Berlin*

Farben auf Seide

H. 96 cm



Japan, 1124 | *Goldene Halle des Chûsonji* | *Chûsonji, Rikuchû*

5,50 m im Quadrat



Japan, 13. Jahrh. — **Spiegelschachtel** — *Berlin*

Holz, mit Perlmuttereinlagen auf Goldlackgrund

Durchm. 13,5 cm



Japan — **Kasten** — *Berlin*

Schwarz gelacktes Holz mit Perlmuttereinlagen

H. 34 cm





Japan, *11.–12. Jahrh.* | *Gegossene Bronzespiegel* *(Rückseite)* *Durchm. 11 cm* | *Berlin*



Japan, Ende 14. Jahrh. — *Goldener Pavillon* — *Rokuonji, Kyôto*

H. 27 m



Japan, um 1500? — **Kasten für Räucherholz** — *Berlin*

Schwarzlack, mit Strandvögeln über Wellen in Goldlack

H. 13 cm



Japan, um 1500 — *Kasten für Schreibgerät* — *Berlin*

Schwarz gelacktes Holz mit Goldlack auf Streugold

H. 22 cm



China, 8.-9. Jahrh. *Wasserfall* *Chishakuin, Kyóto*

Leichte Farben auf Seide

Br. 92 cm



Kaiser Hui-tsung?,
China, 1082–1135

Konchiin, Kyôto

Landschaft
Leichte Farben auf Seide
H. 124 cm



Chung Jên,
China, 2. H. 11. Jahrh.

Landschaft
Tusche auf Seide
Br. 24,5 cm

Berlin



Li Ti,
China, 1. H. 12. Jahrh.

Jäger in Winterlandschaft
Farben auf Seide
H. 42 cm

Tôkyô, Masuda



Hsia Kuei, China, um 1200 — **Landschaft** — *Tôkyô, früh. Slg. Akaboshi*

Tusche auf Seide

Br. 26 cm



Ma Yüan, China, um 1200 — *Fischer* — *Tôkyô, Fürst Inouye*

Farben auf Seide

Br. 48 cm



Ma Yüan,
China, um 1200

Tôkyô,
Graf Sakai Tadamichi

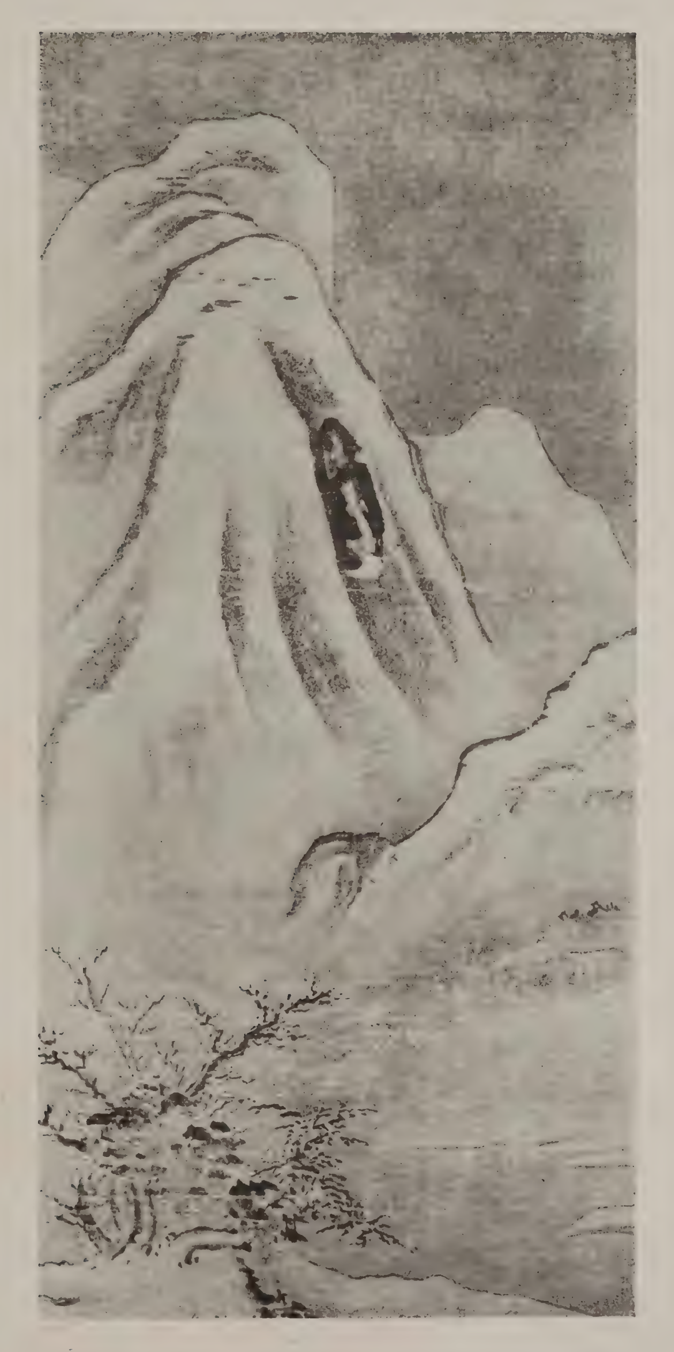
Winterlandschaft
Leichte Farben auf Seide
H. 118 cm



Liang K'ai,
China, 1. H. 13. Jahrh.

Tôkyô,
Graf Matsudaira Naoakira

Winterlandschaft
Leichte Farben auf Seide
H. 101 cm



Kao Jan-hui,
China, 14. Jahrh.

Konchiin, Kyôto

Winterlandschaft
Tusche auf Seide
H. 124 cm



China, 13.-14. Jahrh. *Landschaft* *Honrenji, Bitchû*
Tusche auf Seide
H. 56,5 cm



Han Jê-cho, China, um 1100

Sperlinge im Reis
Leichte Farben auf Papier
H. 22,5 cm

Berlin



Li An-chung, China, 1. H. 12. Jahrh. Wachtel *Tôkyô, Nezu*

Farben auf Seide

H. 24 cm



China, 13.-14. Jahrh. — *Kuchenkorb* — Berlin

Farben auf Seide

Br. 33 cm



China, 13.-14. Jahrh. — *Abschied der Chao Chün (33 v. Chr.)* — Berlin

Farben auf Seide

H. 49 cm



China, 8.–9. Jahrh.? Der Buddha *Tôfukuji, Kyôto*

Farben auf Seide

H. 145 cm



China,
12.–13. Jahrh.

Der Buddha
Farben auf Seide
H. 108 cm

Berlin



China, 13.-14. Jahrh. **Der Buddha** *Berlin*

Farben auf Seide

H. 86 cm



Hsi-chin Chü-shih, *Berlin*
China, 12.–13. Jahrh.

Arhat mit Schlange

Farben auf Seide

H. 117 cm



China, 13.–14. Jahrh. Heiliger (Arhat) *Ôsaka, Murayama*

Farben auf Seide

H. 108 cm



Yen Hui,
China, 13.–14. Jahrh.

Chionin, Kyôto

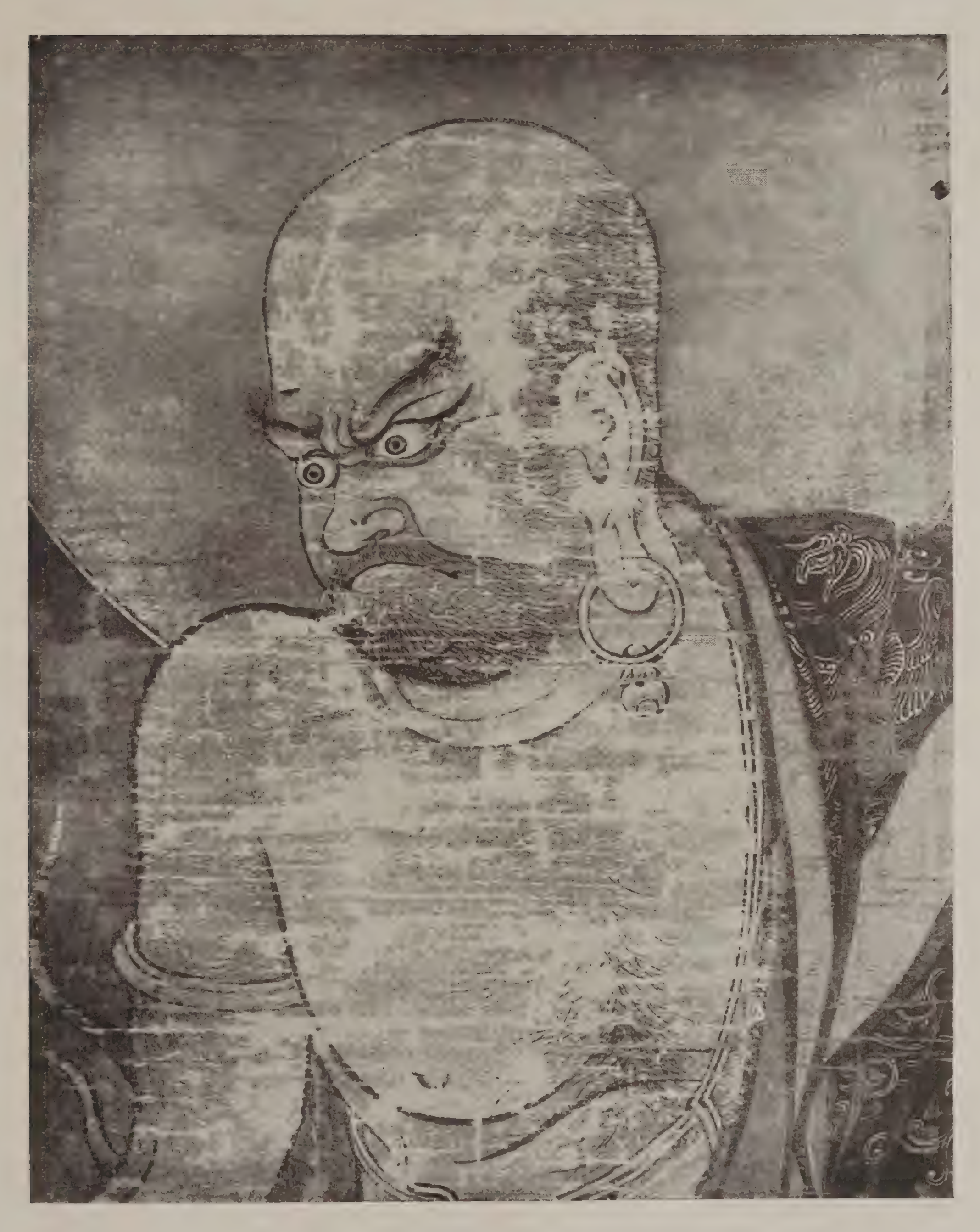
Der Zauberer T'ieh-kuai
Farben auf Seide
H. 162 cm



China?
13.–14. Jahrh.

Heiliger (Arhat)
Farben auf Seide
H. 94 cm

Freiburg i. Br.



Ausschnitt aus 106



Japan, um 1200 — Der Priester Shunjô († 1195) — *Tôdaiji, Nara*

Holz

H. 83 cm



Unkei,
Japan, um 1150—1220

Einsiedler
(Bashisen)
Bemaltes Holz
H. 179 cm

Sanjûsangendô, Kyôto





Unkei, Japan, 1208 — *Der indische Patriarch Asangha* — *Kôfukuji, Nara*

Holz

H. 190 cm



Einzelheit von 110



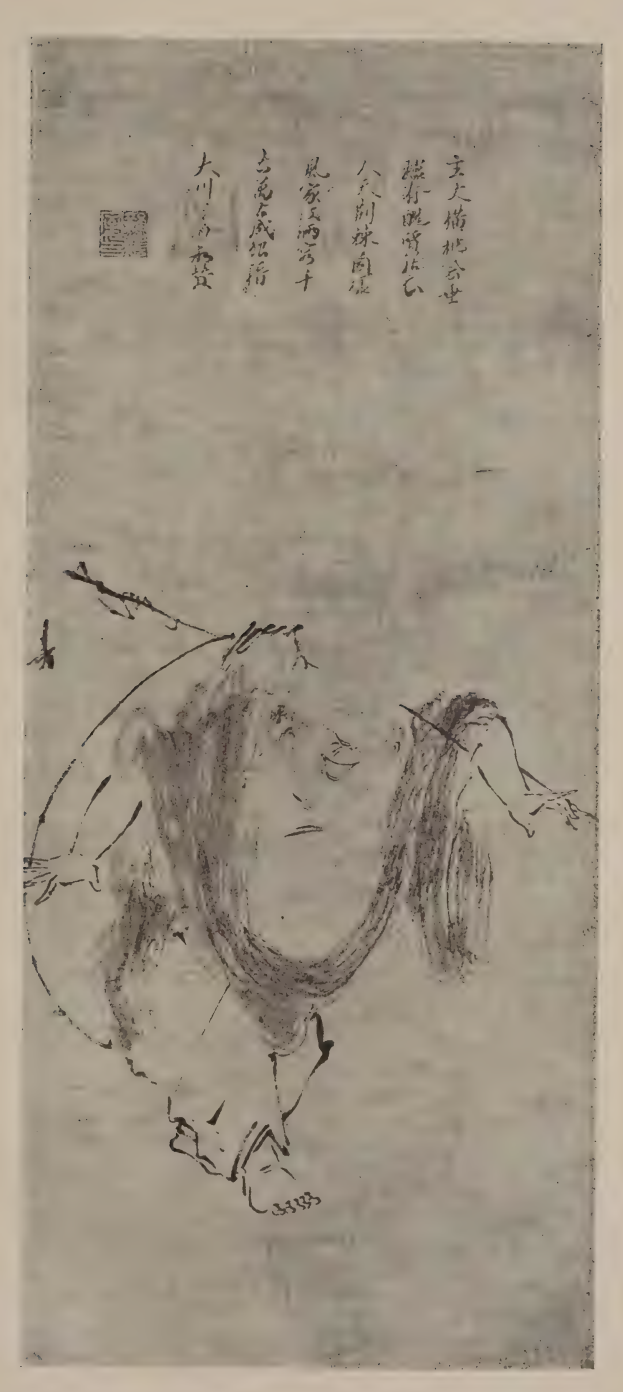
Liang K'ai, *China, 1. H. 13. Jahrh.*

Tôkyô, *Graf Matsudaira Naoakira*

Der Priester Hui-nêng (637—712)

Tusche auf Papier

H. 85 cm



Liang K'ai,
China, 1. H. 13. Jahrh.

Ôsaka, Murayama

Pu-tai
Tusche auf Papier
H. 81 cm



Liang K'ai, *China, 1. H. 13. Jahrh.*　　*Tôkyô,* *Graf Matsudaira Naoakira*

Der Dichter Li Po (705—762)

Tusche auf Papier

H 79 cm



Mu-hsi,
China, um 1250

Tôkyô,
Graf Matsudaira Naoakira

Star
Tusche auf Papier
H. 79 cm



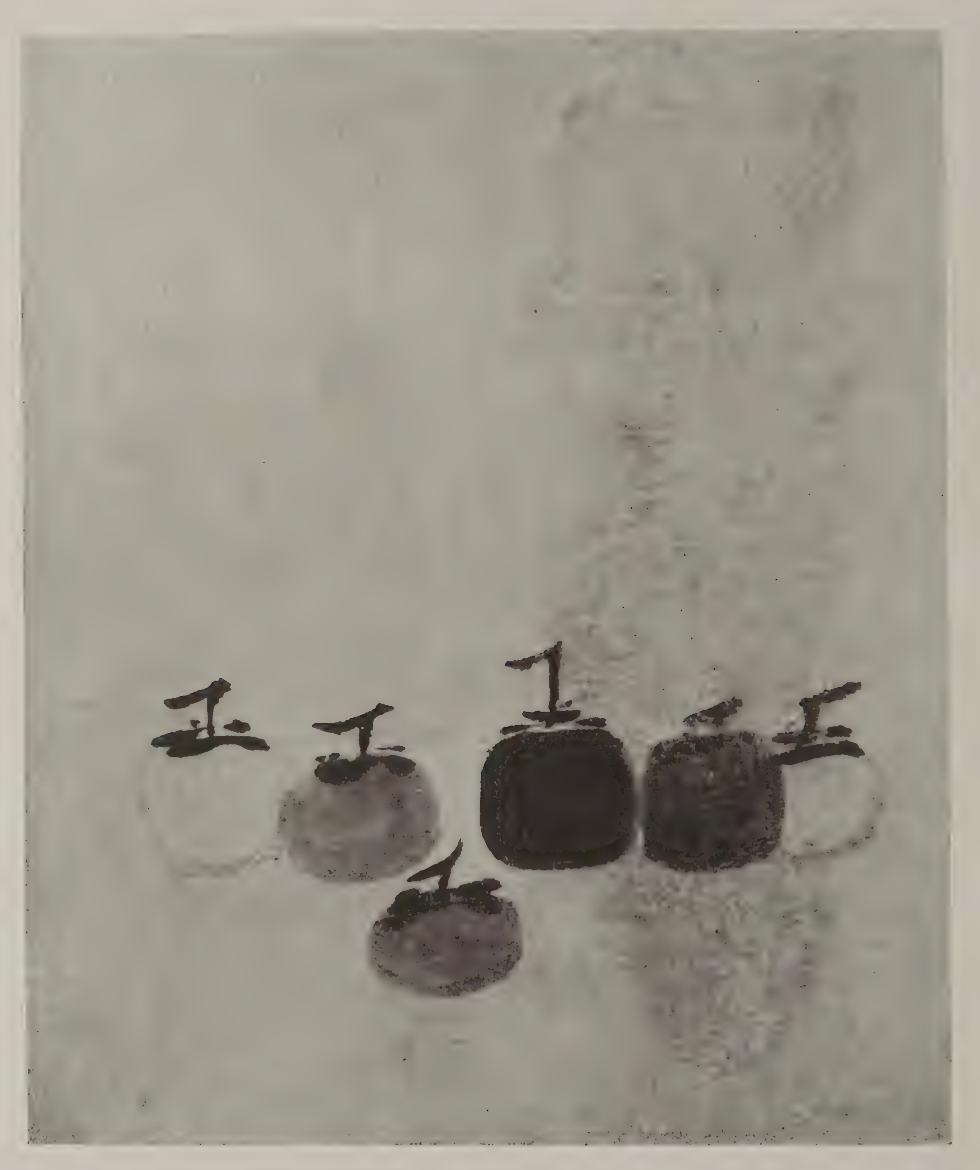
Mu-hsi, China, um 1250 Kuan-yin *Daitokuji, Kyôto*

Leichte Farben auf Seide

H. 142 cm



Ausschnitt aus 116

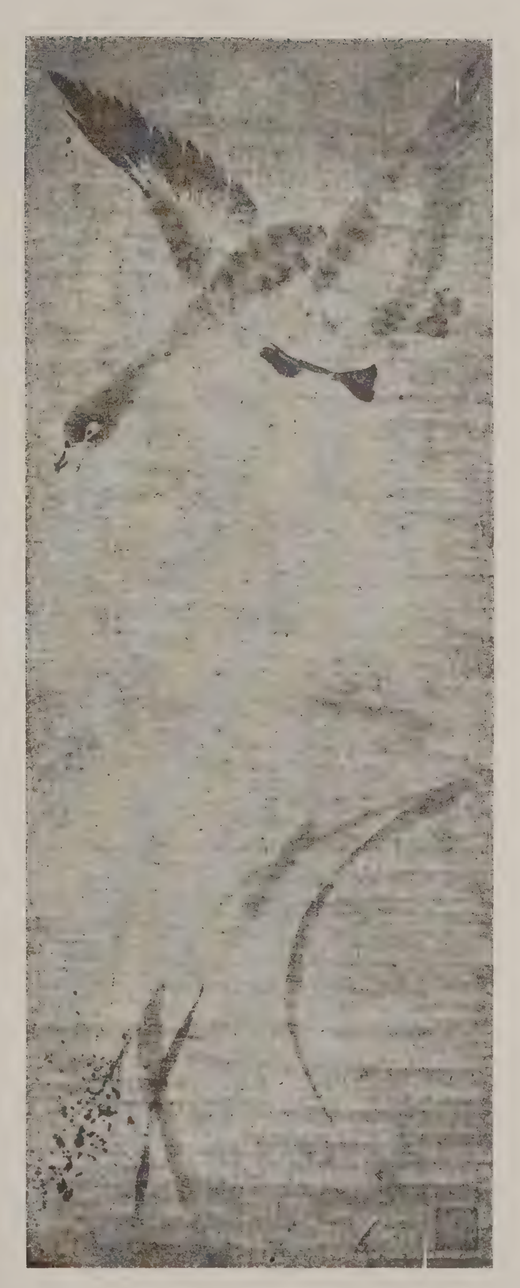


Mu-hsi, China, um 1250 — **Dattelpflaumen** — *Ryûkôin, Kyôto*

Tusche auf Papier

H. 36 cm





Mu-hsi, China, um 1250 — *Wildgänse* — *Berlin*

Tusche auf Papier

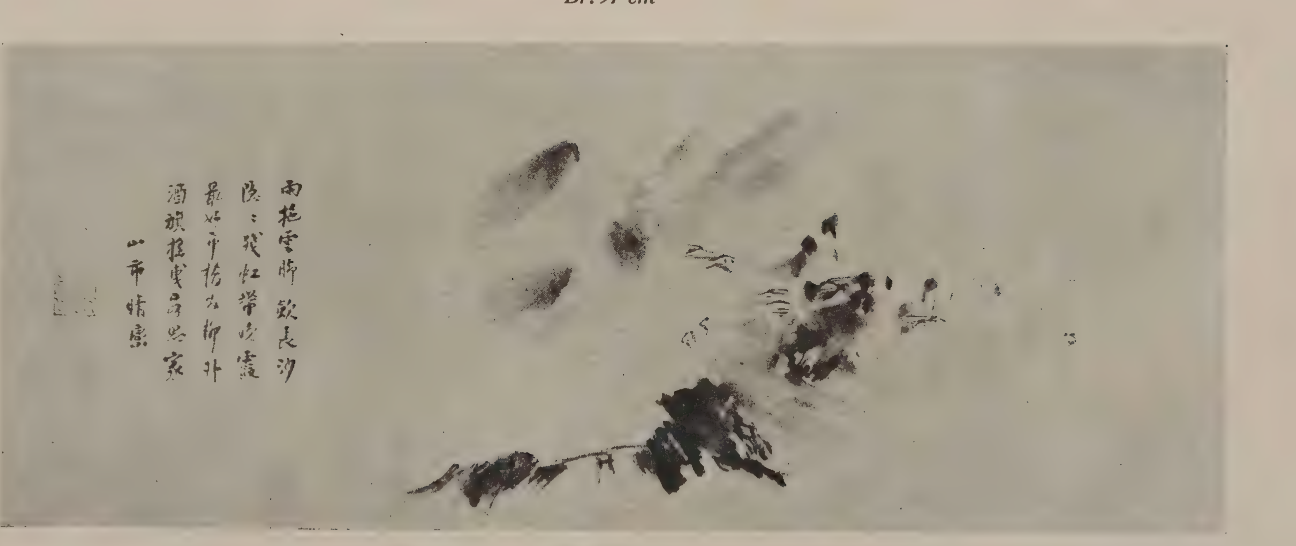
H. 86 cm



Mu-hsi, China, um 1250

Heimkehrende Boote
Tusche auf Papier
Br. 97 cm

Tôkyô, Graf Matsudaira Naoakira



Ying Yü-chien, China, 12. Jahrh.

Landschaft
Tusche auf Papier
Br. 82 cm

Tôkyô, Graf Matsudaira Naoakira



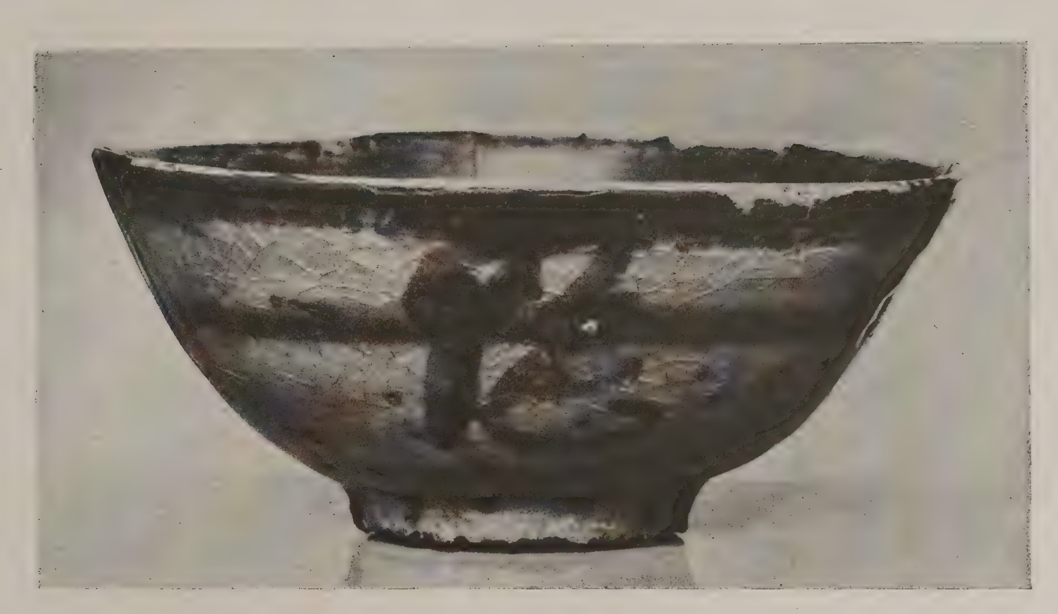
Mêng Yü-chien, China, 13.–14. Jahrh.

Landschaft
Tusche auf Papier
Br. 105 cm

Tôkyô, Graf Matsudaira Naoyuki



Teeraum des Kanamori Sôwa († 1656)
im Tempel Rokuonji bei Kyôto
H. 182 cm



China *H. 5,7 cm* *Berlin*



Korea *H. 8 cm* *Berlin*

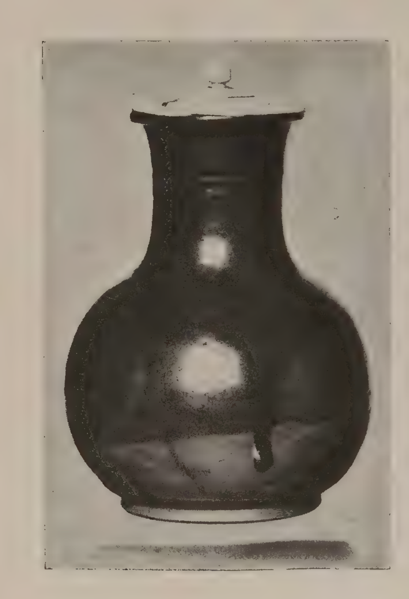
Teeschalen



Japan, Seto
H. 9 cm



Japan, Seto, um 1200
H. 15 cm



China, 12.–13. Jahrh.
H. 10 cm

Dosen für Pulvertee
Berlin



China, 12.-13. Jahrh. **Dose** *Berlin*

Braunschwarz gelacktes Holz mit Lackmalerei

Durchm. 13,5 cm




Kaô, Japan, † 1345 — Han-shan und Shih-tê — *Ôsaka, Uëno*

Tusche auf Papier



Shûbun,
Japan, † nach 1454

Tôkyô,
Tsugaru

Han-shan und Shih-tê
Tusche auf Papier
H. 100 cm



Dasoku, Japan, † 1483 **Daruma** *Yôtokuin, Kyôto*

Farben auf Papier

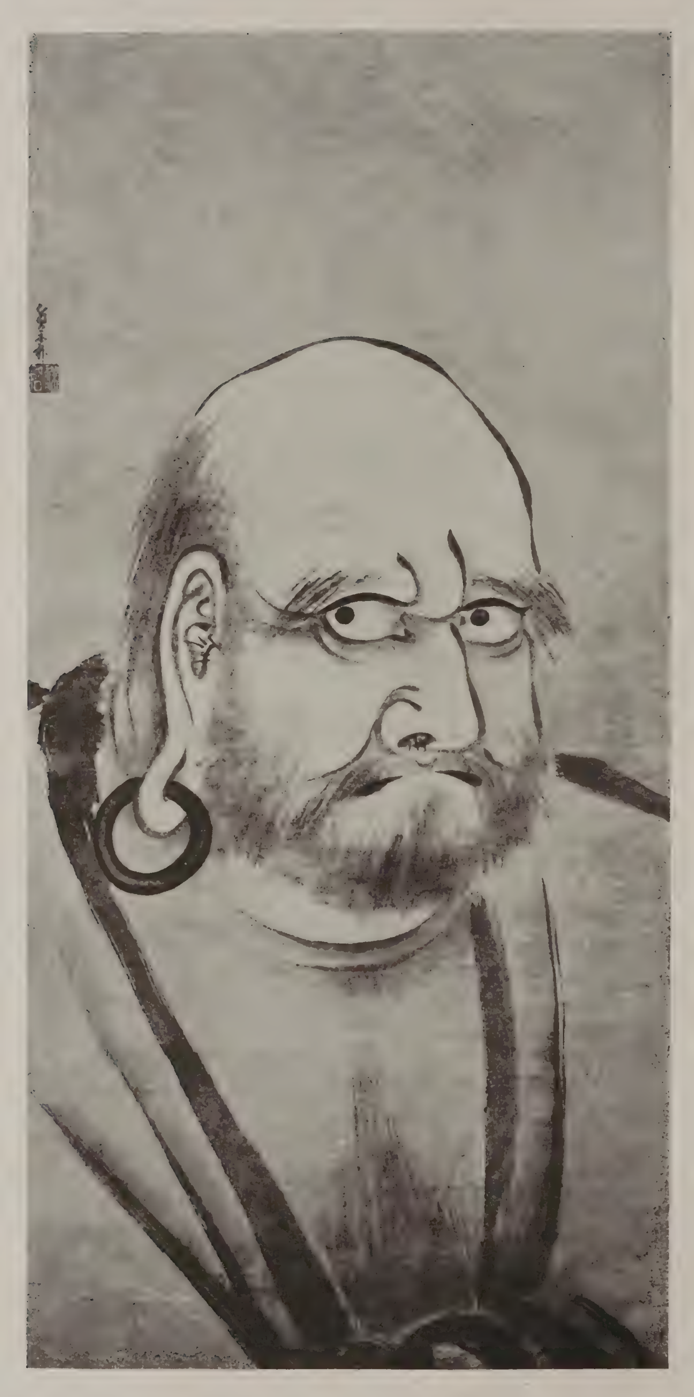
H. 70 cm



Japan,
2. H. 15. Jahrh.

Sperlinge
Tusche auf Papier
H. 59 cm

Tôkyô, Gejô



Keishoki,
Japan,
um 1450—1520

Daruma
Tusche auf Papier
H. 95 cm

Nanzenji, Kyôto



Keishoki,
Japan, um 1450—1520

Winterlandschaft
Leichte Farben auf Papier
H. 48 cm

Tôkyô, Akimoto



Geiami, *Tenjuan, Kyôto*
Japan, geb. um 1431

Kwannon

Tusche auf Papier

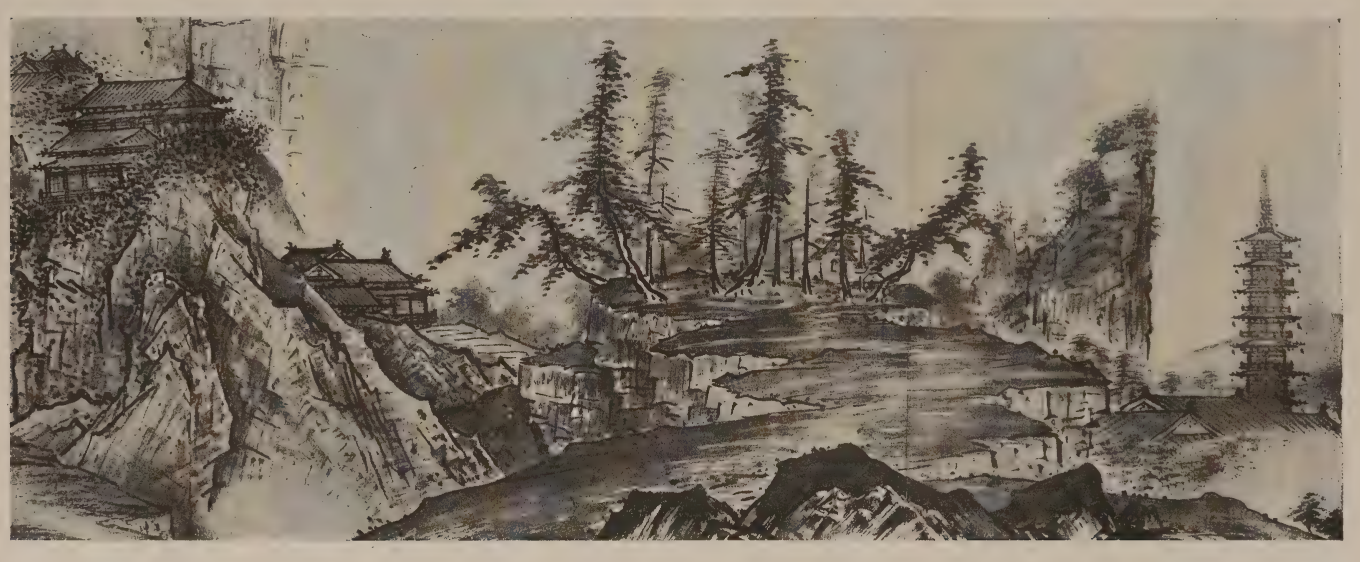
H. 88 cm



Sôami,
Japan, um 1450—1530

Landschaft
Tusche auf Papier
H. 79,5 cm

Tôkyô, Abe



Sesshû, Japan, 1486 — *Landschaft (Ausschnitt)* — *Tôkyô, Fürst Mori*

Leichte Farben auf Papier

H. 38 cm



Sesshû,
Japan, 1420–1506

Winterlandschaft
Tusche auf Papier
H. 45 cm

Manshuin, Kyôto



Sesshû, Japan, 1420—1506 — **Hahn** — *Berlin*

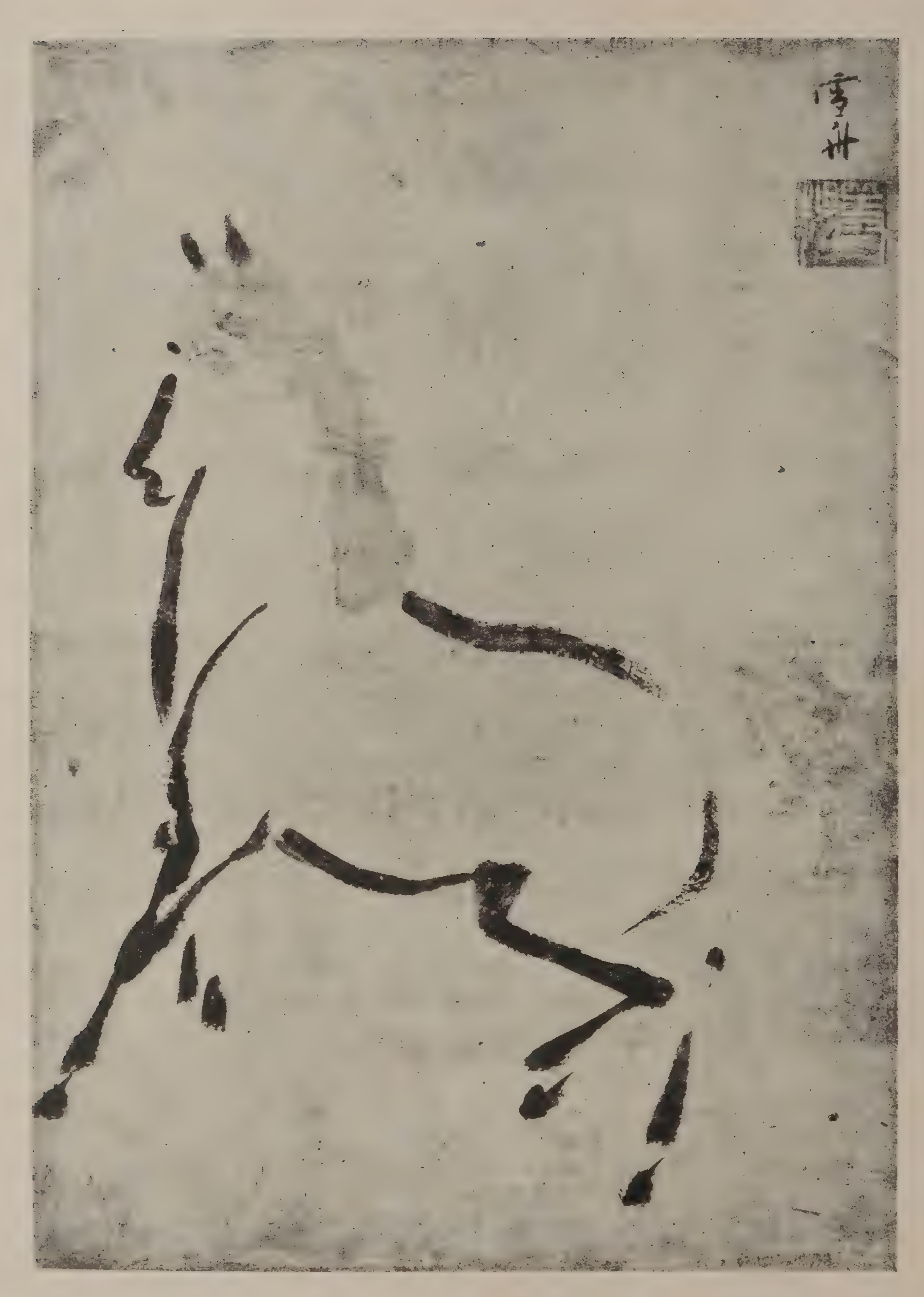
Tusche auf Papier
Br. 70 cm



Sesshû,
Japan, 1420—1506

Heiliger (Arhat)
(Ausschnitt)
Leichte Farben auf Papier
1/2 n. Gr.

Tôkyô, Katô



Sesshû, Japan, 1420–1506 — *Pferd* — *Nagoya, Tokugawa*

Tusche auf Papier

H. 39 cm



Sesson, Japan, um 1480—1560 | **Sturm** | *Tôkyô, Satake*

Leichte Farben auf Papier
Br. 41 cm



Sesson,
Japan, um 1480—1560

Star
Tusche auf Papier
H. 42 cm

Tôkyô, Beppu



Japan, um 1500 Landschaft *Yokohama, Hara*
Leichte Farben auf Papier
H. 82 cm



Kano Masanobu,
Japan, 1454—1550?

Tôkyô,
früh. Slg. Date

Landschaft
mit dem chin. Weisen Chou-tzu
Leichte Farben auf Papier
H. 85 cm



Kano Motonobu,
Japan,
1476—1559

Landschaft
Teil einer Zimmerausmalung
Tusche auf Papier
H. 176 cm

Reiunin, Kyôto



Japan, 16. Jahrh. **Daruma** *Berlin*

Leichte Farben auf Papier

H. 154 cm



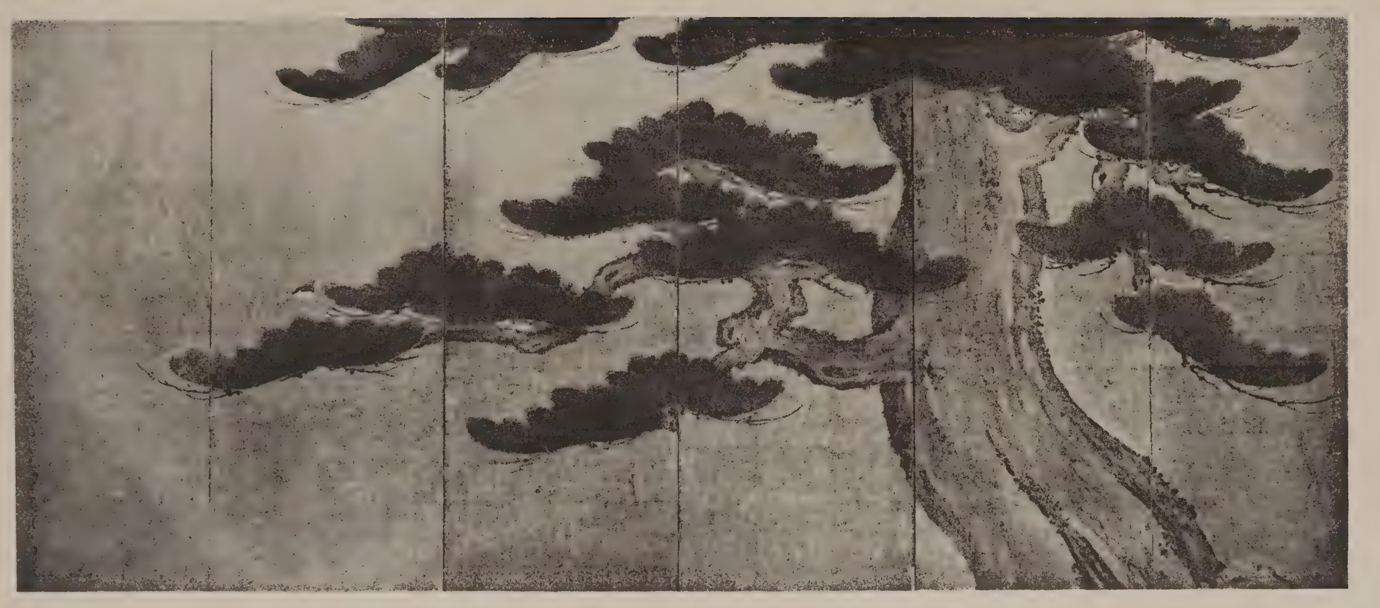
Hasegawa Tôhaku,
Japan, 1539—1610

Affe
Tusche auf Papier
H. 155 cm

Myôshinji, Kyôto



Japan, 1593 — *Große Halle der Nishi Hongwanji* — *Kyôto*



Kano Eitoku, Japan, 1543—1590

Kiefer, Setzschirm
Farben auf Goldgrund, Papier
Br. 296 cm

Tôkyô, Kujô

147



Miyamoto Niten,
Japan, 1582—1645

Priester (Hotei)
und Kampfhähne
Tusche auf Papier
H. 70 cm

Higo, Kawai



Kôetsu, Japan, † 1637 — **Gedichtblatt mit Reisfeld** — *Berlin*

Tusche, Gold und Silber auf grünem Papier

H. 18 cm



Sôtatsu, Japan, † 1643 — **Hirsche** — *Tôkyô, Masuda*

(Ausschnitt)

Tusche, Gold und Silber auf Papier

H. 30 cm



Kôrin, Japan, 1661—1716

Fächer mit roter Kamelie

Farben auf Goldgrund, Seide

H. 25 cm

Berlin



Kôrin, Japan, 1661—1716 Kasten für Schreibgerät *Berlin*

mit dem Miwaberg in Einlagen von Blei und Perlmutter auf Goldlackgrund

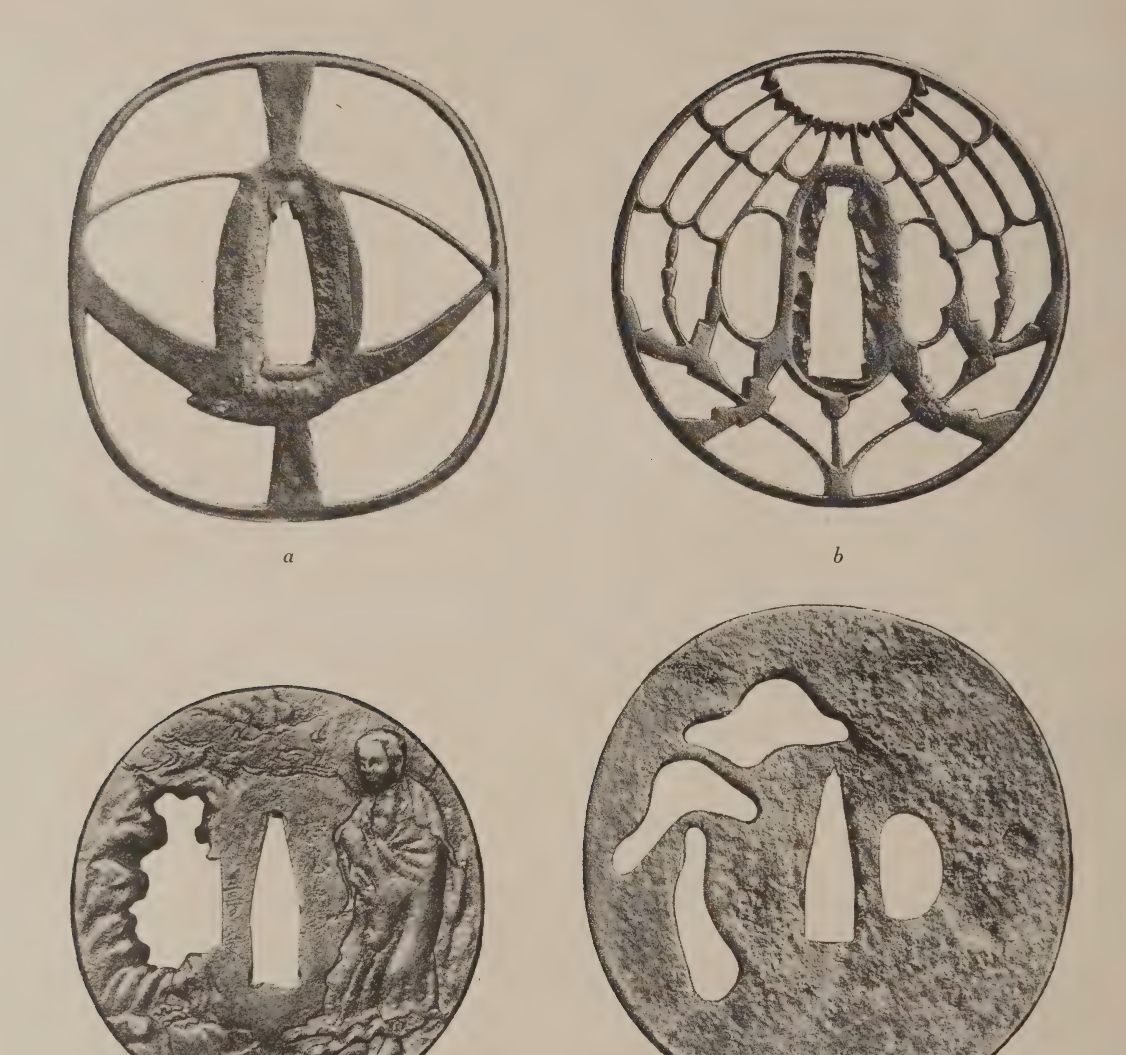
H. 34 cm



Kenzan,
Japan, 1663—1743

Blumenkörbe
Farben auf Papier
H. 109 cm

Tôkyô, Kishi



a b c d

Japan, 15.-17. Jahrh.

Schwertstichblätter

Schmiedeeisen

3/4 n. Gr.

a. Leipzig, Moslé
c—d. Berlin



a b c d

Japan, 17.-19. Jahrh. *Masken für das Nô-Spiel* *Berlin*

Bemaltes Holz



Zweites Tor des Kaiserpalastes *Peking*



China, Anf. 15. Jahrh.

Tempel der Jahresernte
(mehrfach erneuert)
H. 28 m

Peking, Himmelstempel



Wu I-hsien,
China, 15. Jahrh.

Regensturm
Leichte Farben auf Seide
H. 171 cm

Berlin

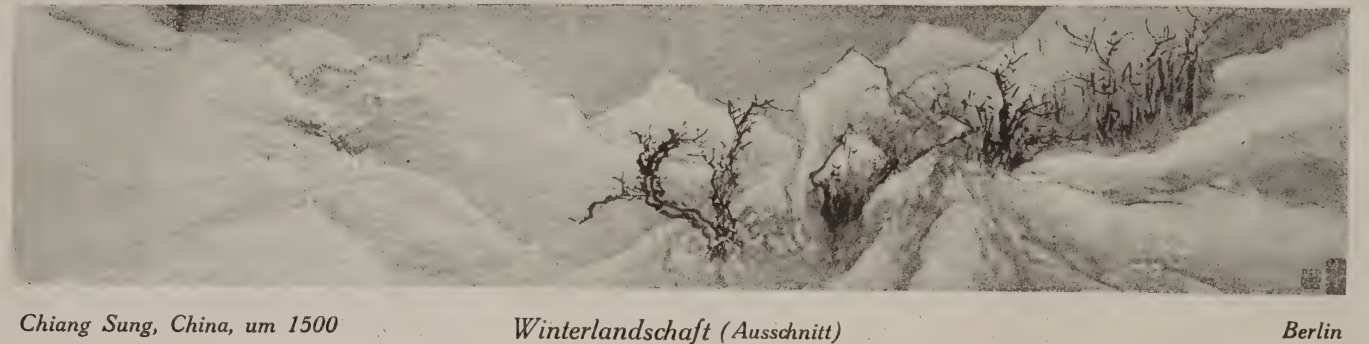


Tai Wên-chin, *Tôkyô,*
China, 1. H. 15. Jahrh. *früh. Slg. Tanaka*

Winterlandschaft

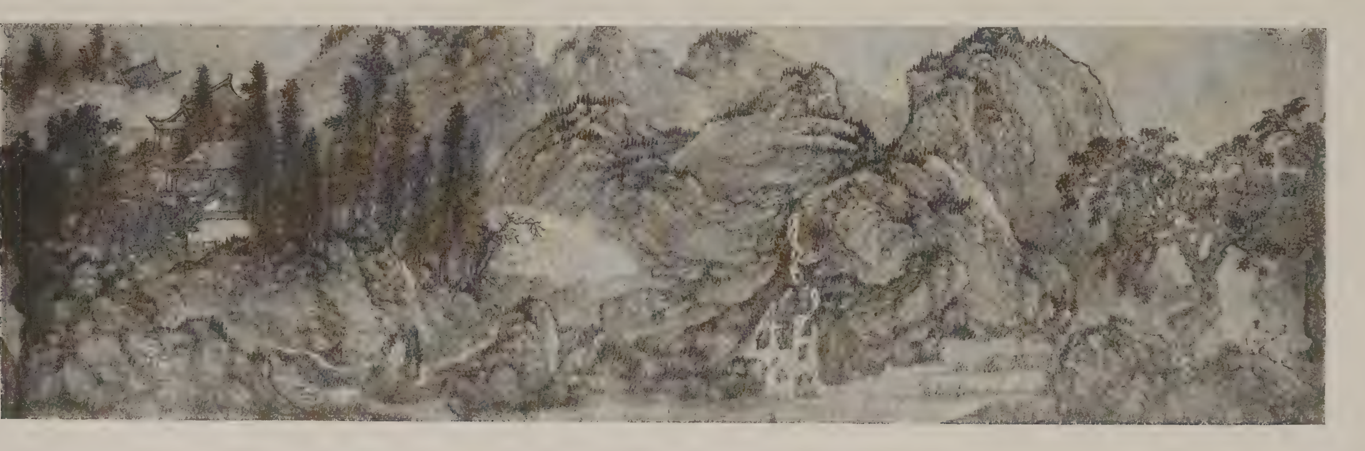
Leichte Farben auf Seide

H. 145 cm



Chiang Sung, China, um 1500 — *Winterlandschaft (Ausschnitt)* — *Berlin*

Tusche auf Papier
H. 23 cm



Hsieh Shih-chên, China, 1546 — *Landschaft (Ausschnitt)* — *Berlin*

Leichte Farben auf Seide
H. 34 cm





Kao Ts'ên, China, 1732 **Landschaften** *Berlin*

Leichte Farben auf Papier

Br. 18,3 cm



Lo Mu, China, 1733?

Landschaft
Tusche auf Papier
Br. 36 cm

Kôbe, Nishimatsu



Ôkyo, Japan, 1733—1795 — *Wildenten (1767)* — *Emmanin, Ôtsu*

Farben auf Papier
H. 148 cm



Ôkyo, Japan, 1733—1795 *Mondnacht am Kamo-Flusse (1784)* *Matsusaka, Ôtsu*

Tusche auf Seide

Br. 85 cm



Ôkyo, Japan, 1733–1795

Junger Reis
Farben auf Seide
H. 106 cm

Ôsaka, Okahashi



Rosetsu, Japan, 1754—1799

Landschaft
Farben auf Seide

Ôsaka, Murayama



Watanabe Kwazan,
Japan, 1797—1841

Kumagaya, Takei

Viverrenhund mit Jungen
Tusche auf Papier
H. 124 cm

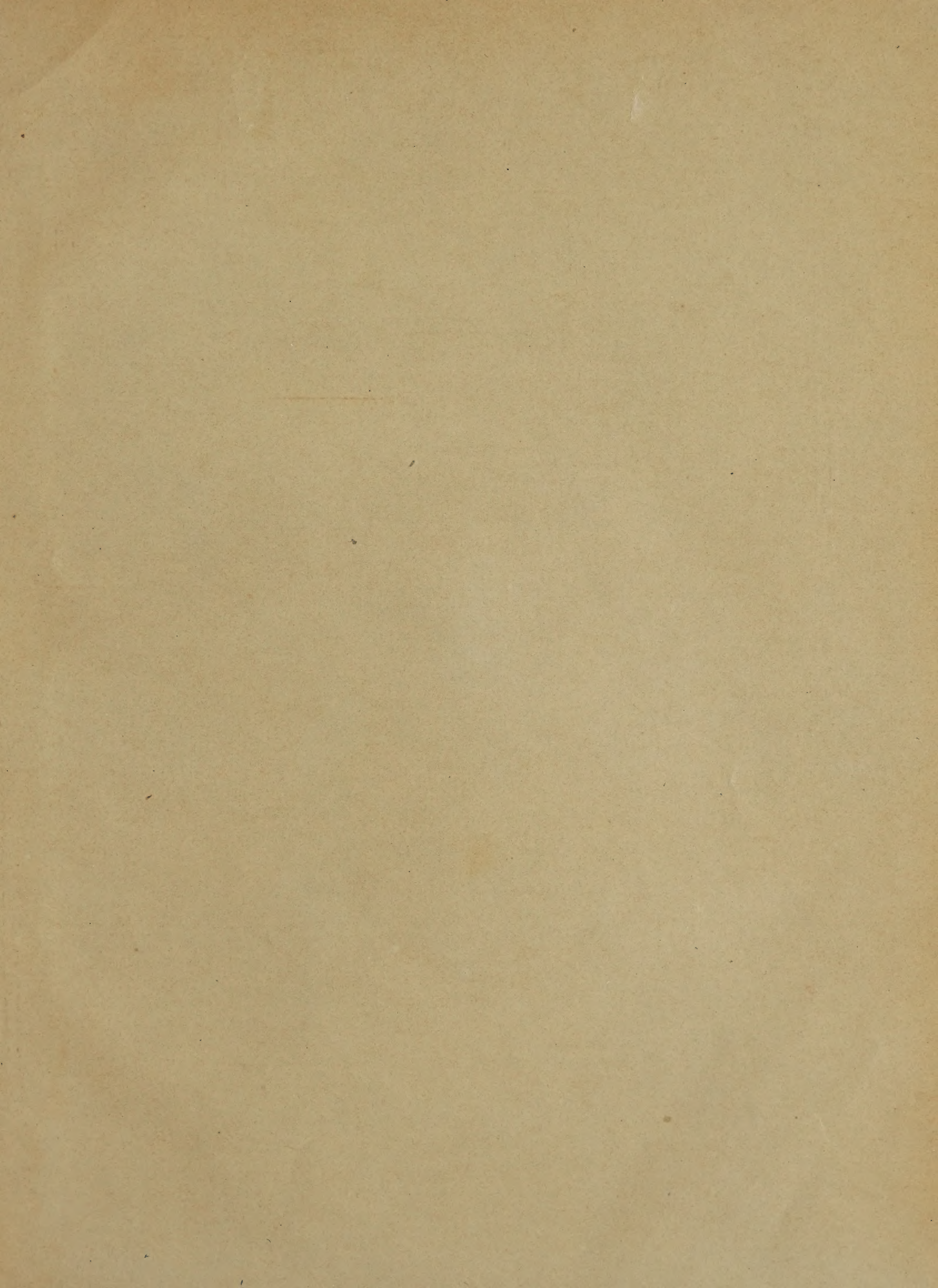


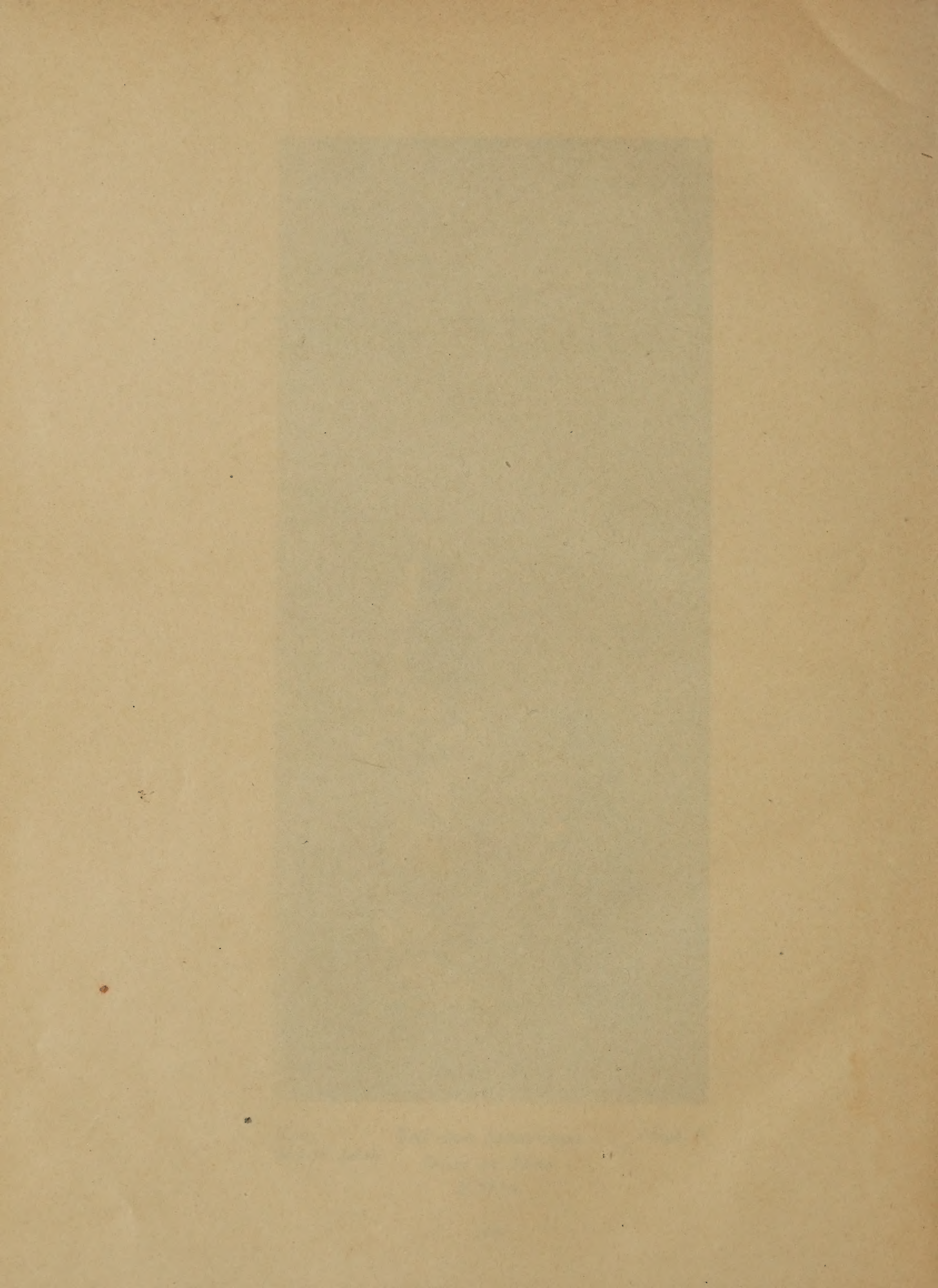
Japan,
Mitte 17. Jahrh.

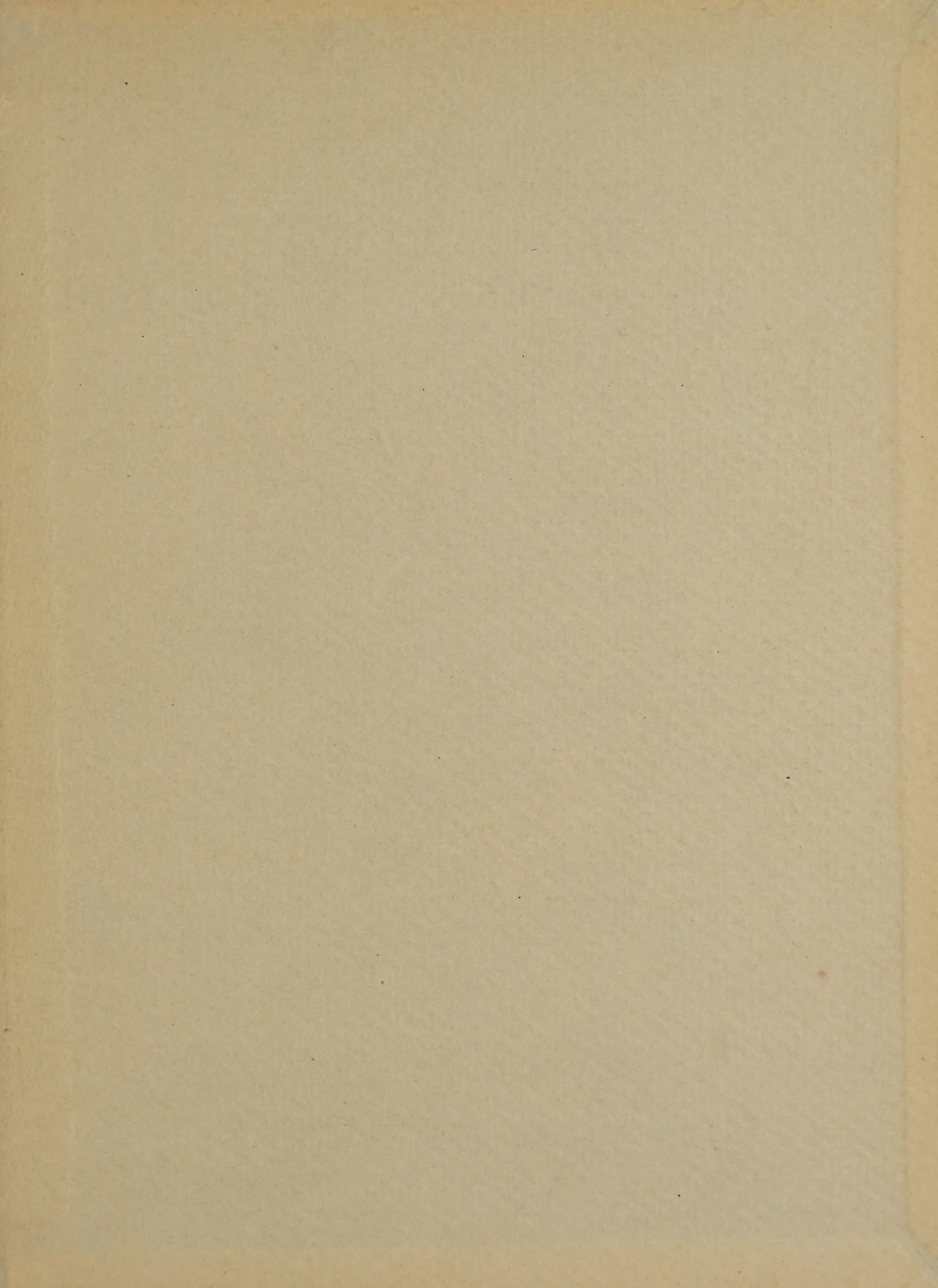
Teil eines Setzschirms

Farben auf Papier
H. 94 cm

Tôkyô, Ii








UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 082418796